

الرواية

قضايا وآفاق

كتاب دورى

الرِّوَايَة

قضايا وآفاق

وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب

الرواية «قضايا وآفاق»

«كتاب دورى»

ابو عوف ، عبد الرحمن.
الرواية قضايا وآفاق/ تحرير: عبد الرحمن أبو عوف. ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨
٥٩٦ ص ؛ ٢٤ سم . ـ (كتاب دورى عن الرواية).
تدمك: ٥ ٢٣٠ ٤٢٠ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ القصص العربية ـ تاريخ ونقد
أ ـ أبو عوف، عبد الرحمن (محرر)

رقم الإيداع بدار الكتب ٣٧٨٢ / ٢٠٠٨

I.S.B.N - 978 - 977 - 420 - 230 - 5

ديوى ٨١٣,٠٠٩

الرواية

قضايا وآفاق

كتاب دورى



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٨

تصدير

كان لحصول كاتبنا الكبير الأستاذ نجيب محفوظ على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٨٨، أكبر الأثر فى تحولات النظرة الإبداعية فى الثقافة العربية، إلى درجة لفتت الأنظار إلى فن الرواية، فظهرت مقولات من أمثال «زمن الرواية» و«الرواية ديوان العرب» وغيرها من المقولات التى إن كنا قد نتفق أو نختلف عليها، إلا أنها لا تنتقص من خطورة الدور الحضارى الذى يلعبه هذا الفن.

ومن ثمة اتجهت الأجيال التى تتلمذت على يد محفوظ منذ ستينيات القرن الماضى، إلى المُضى فى تشييد صرح الرواية العربية، باعتبار أن فن الرواية هو الفن الذى حمل ثقافتنا ومنجزاتنا الحضارية إلى العالمية حتى تُوِّج بحصول أبى الرواية العربية على نوبل، التى تعد أهم وأعرق الجوائز العالمية.

ربما يكون ذلك تطلعًا من كُتَّابِنا إلى العالمية، وربما يكون إيمانًا منهم بقدرة الرواية على الإحساس بنبض الشارع العربى وهمومه.

ولكن مما لا شك فيه أن الرواية فن قريب جدًا من عصب التراث العربى، ووجدانه، فلا نستطيع أن ننسى السير الشعبية والملاحم القديمة، أمثال: سيرة سيف بن ذى يزن، والأميرة ذات الهمة، وحمزة البهلوان وألف ليلة وليلة، وكذلك المقامات، وغيرها

من أنماط القص التراثى التى تعد إرهاصات أولية لفن الرواية، مما يكشف أن الذات المبدعة العربية روائية بطبيعتها.

وظل الاهتمام النقدى بالرواية لدينا قاصرًا على جهود شخصية لبعض النقاد، من خلال كتبهم، أو من خلال مقالات متفرقة فى المجلات، ولذلك ارتأت الهيئة المصرية العامة للكتاب أن تقيم منبرًا يؤمه النقاد الروائيون العرب بمختلف جنسياتهم، وهو يتمثل فى الكتاب الكائن بين يديك أيها القارئ العزيز، إذ يعد هذا الكتاب هو التجربة الأولى لإصدار دورية متخصصة فى فن الرواية، تضم دراسات عديدة تغطى أغلب اتجاهات الرواية العربية، كتبت بأقلام عدد من كبار النقاد والأكاديميين المصريين والعرب.

ويطرح الكتاب نظرة بانورامية إلى آفاق الرواية العالمية، فتتجاور دراسات عن الرواية الصينية والهندية والإسبانية واللاتينية والألمانية، إلى جانب الدراسات التى تتناول الرواية العربية.

وبالإضافة إلى احتفاء الكُتَّاب بالتركى أورهان باموق، صاحب نوبل ٢٠٠٦، يحتفى الكُتَّاب بالمصرى جمال الغيطانى، فيتجاور الوجهان العالمى والمحلى، هذا إلى جانب دراسات تتناول العديد من قضايا الرواية، فنجد فى محور جذور دراسات تبحث فى «جذور» السرديات العربية كمحاولة إلى تأصيل الرواية العربية، وعلى جانب آخر نجد محور «الرواية الرقمية» الذى يبحث فى المصطلح النقدى وعلاقة الأدب بالتكنولوچيا المعلوماتية والرقمية.

وبذلك نجد أن باكورة إصدارات كتاب «الرواية.. قضايا وآفاق» يضم العديد من الدراسات التى تسبح بالقارئ فى خلجان الفن الروائى المختلفة بكافة تطوراته وملابساته، مما يرسم خريطة مدققة لهذا الفن، الذى يرى البعض أنه يتبوأ مكان الصدارة الآن.

د. ناصر الأنصارى

الافتتاحية

● تعتبر الرواية فى عصرنا إحدى أهم الوسائل التى يمكن من خلالها (قراءة) مجتمع ما. إنها تقرأ المجتمع بتفاصيله وهمومه تقرأ حياة الناس اليومية وأحلامهم، وتحاول أن تشير إلى مواضع الألم والخلل، إنها تفعل ذلك بطريقة مختلفة عن الشعر فى عصور ماضية، حيث كان يهجو أو يمدح، وبطريقة مختلفة عن الوعظ والإرشاد، كما لا تلجأ إلى تجميع القبح أو الهروب منه، ولا تخاف القضايا الساخنة أو الحرجة، وإنما تلج إلى أعماقها وإن يكن أغلب الأحيان بطريقة غير مباشرة، والرواية حين تقوم بذلك تقول الكثير وتفعل الكثير، إذ تصبح كالمرآة التى يرى فيها الشعب نفسه إذ تحكى المهانة والألم والصبوات، وتحرك وترًا عميقًا فى داخل كل إنسان، حين يرى نفسه بوضوح، حين تتبدى له همومه عادية صارخة.

● إن الرواية ببساطة ومفهوم كلى هى التاريخ والتحليل السوسيولوچى وسجل الأصداء النفسية والاجتماعية، وهى ملحمة العصر الحديث ومرآته تتجول فى جوانب اللوحة العريضة للمجتمع وتؤرخ وتسجل وجدانيًا لحرمة المجتمع العربى فى سياق التحولات العالمية، وهى تؤرخ لنشأة المدن والقرارات التاريخية وتحديدها

لمصائر الشخصيات... إن الرواية باختصار هى الشاهد المعرفى والمؤرخ السرى لجدلية الحياة الاجتماعية وهى بذلك بديل الموت.

● والراصد لتحولات فن وشكل الرواية يجد نهوضًا وخصوبة وثراءً ملحوظًا فى حقول ومجالات الرواية المصرية والعربية والعالمية وتعددًا وتنوعًا وتجريبًا فى الاتجاهات والمناهج الروائية.

● دفعنا إلى اجتهاد نقدى وعلمى يكون على مستوى هذه الظاهرة الأدبية والفنية.

لذلك نحاول هنا تخصيص إصدار محدد دورى يهتم أوسع الاهتمام بفنية الرواية فى المبنى والمعنى فى الرؤى والأشكال والتقنيات.

● وحسب معلوماتنا فلا يوجد فى العالم العربى بمؤسساته الثقافية الرسمية من حاول إصدار هذا الكتاب الدورى المتخصص فى قضايا وآفاق الرواية.

● لذلك ليس غريبًا على مصر وقد حقق لها مؤسس الرواية المصرية العربية نجيب محفوظ الحصول على جائزة نوبل، وبالتالى عالمية وإنسانية الرواية المصرية.

● كذلك ليس غريبًا على النهوض الخصيب الواعى والمسئول الذى يجسده بعمق إبداع أجيال متعاقبة من الروائيين المصريين من مختلف المدارس والاتجاهات فى مجتمع يحترم التعددية والتجريب وقدرات وبهجة الخيال.

● ليس غريبًا أن تصدر وتتبنى الهيئة المصرية العامة للكتاب مؤسسة النشر الأولى فى الدولة إصدار هذا الكتاب الدورى عن فن الرواية وبترحيب ومساندة من رئيسها د. ناصر الأنصارى.

● ولقد حاولنا فيه أن نخفف من هيمنة الدراسات النقدية الأوروبية والغربية، التى ظلت تابعة لها تجاربنا الروائية فقدمنا

ولأول مرة دراسات متخصصة بأقلام أساتذة فقدمنا دراسات عن الرواية التركية والصينية والأردية والهندية والإسبانية وأمريكا الجنوبية والألمانية.

بجانب الاهتمام بأحدث اتجاهات ومدارس الرواية الحداثية وهى الرواية الرقمية، كذلك أفردنا بحثًا جامعيًا موثقًا عن جذور السرد الروائى العربى.

هذا بجانب عدد من الشهادات لأجيال الروائيين تكشف عن غنى تجاربهم وطموحاتهم.

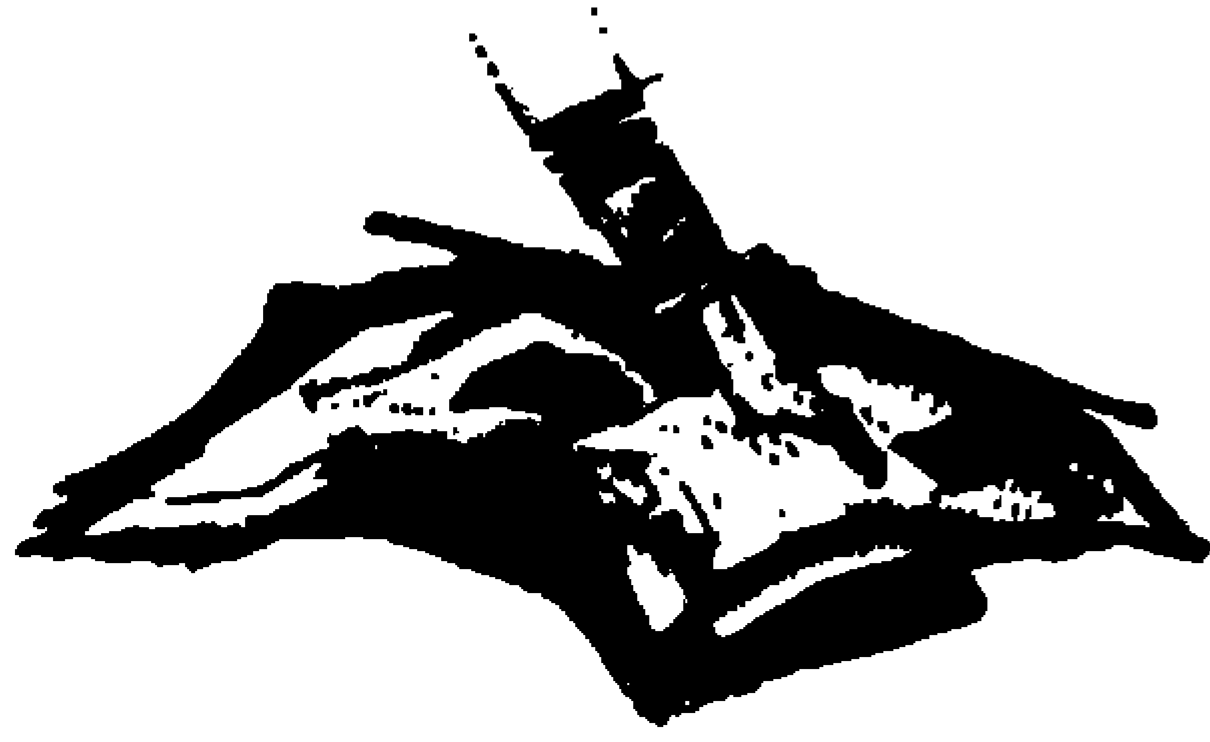
● ورغم أن هذا إصدارنا الأول فقد رحب عديد من كبار الكُتَّاب وأساتذة الأدب والنقد فى المشاركة والترحيب لدرجة أن تجمع لدينا قدر من المادة حاولنا أن نختار بعضها ونحتفظ بالباقى للأعداد القادمة.

● إن ما يهمنا فى هذا الإصدار الأول عن فن الرواية هو تأكيد دور مصر الثقافى والحضارى المحورى فى قلب أمتها ومنطقة الشرق الأوسط.

والله ولى التوفيق

رئيس التحرير

عبدالرحمن أبو عوف



أولاً : محور أورهان باموق

- دلائل نوبل فى الرواية لأورهان باموق
- رواية الثلج لأورهان باموق بين السياسة والإبداع .
- رواية جودت بك وأولاده وملحمة الأجيال فى تركيا المعاصرة

دلالة نوبل فى الرواية لأورهان باموق

عبد الرحمن أبو عوف

* فوز الروائى التركى أورهان باموق بجائزة نوبل لعام ٢٠٠٦ آثار من جديد الجدل والخلاف حول اتهام هذه الجائزة العالمية الأولى فى الآدب بأنها تأخذ فى اختياراتها بعدًا يبعد لحد ماعن المعايير الأدبية والفنية الموضوعية خاصة المعيار السياسى ببعده الذى ينحو إلى المركزية الأوروبية فى التكوين والنزوع الفكرى المتسق مع الثقافات المهيمنة أو قل الحضارات المهيمنة.

* ولايعنى هذا أن عددًا من الروائيين والشعراء الذين فازوا بها لايتمتعون بالسيادة والإضافة إلى الأدب الإنسانى وفى الارتفاع بمستوى ثقافة وأدب وفنون حضاراتهم النوعية وتطويرها.

* عبارات عدد من معظم الذين رفضوا هذه الجائزة، وهم رموز للأدب والثقافة الإنسانية تثير الشك فى معايير هذه الجائزة وأبرزهم برنارد شو وسارتر كمثال.

* أيًا كان الأمر فإن فوز (أورهان باموق) هذا العام كان مثيرًا للتساؤل، فقد اختير من وسط كوكبة لامعة من المرشحين أذكر منهم (فيليب دون) الأمريكى، ولوكليزيو الفرنسى وجون إيدابك والإسرائيلى عاموس عوز، وكونديرا كما تسربت أخبار غير مؤكدة عن ترشيحات كل من أسياجبار الجزائرية، وأدونيس السورى، ومحمود درويش الفلسطينى، ويجب ألا ننسى روائيًا عالميًا كان مرشحًا هو كونديرا.

* وكل هؤلاء الروائيين لهم إنجازات روائية مهمة ومؤثرة فى الأدب العالمى وترجمت أعمالهم للعديد من اللغات.

* وبالنسبة لأقوى المرشحين للجائزة هذا العام وبالنسبة لتركيا بالذات كان مرشحًا الروائى التركى الماركسى (باشار كمال) وهذا أيضًا يثير الشك فى اتجاه معيار السياسة وخاصة عداء مانحى جائزة نوبل للكُتَّاب الماركسيين.. ويثبت ذلك أن الجائزة وجهت لاثنين من الكُتَّاب الروس المنشقين على الشيوعية الستالينية أبرزهم باسترناك والروائى المعاصر (سولجنيستين) مع ملاحظة أن صاحب هذا القلم قد قرأ واستوعب عظمة الإبداع الروائى والشاعرى لكل من هذين الكائنين بجانب أن الموضوعية العلمية تقتضى منا أن هؤلاء الكُتَّاب عانوا من القمع والجحود الذى أحدثه شمولية النظام الشيوعى الستالينى بحيث إن الاتحاد السوفيتى أرغم باسترناك على رفض الجائزة.

* وهنا يمكن أن نتساءل تساؤلا مشروعًا لصالح معايير الجائزة وهى اهتمامها بقضايا حرية التعبير وحقوق الإنسان، ولكن مايتناقض مع ذلك أن أكثر من كاتب يهودى صهيونى قليل القيمة الأدبية قد حاز على هذه الجائزة، ولم يأخذوا موقفًا صريحًا من إرهاب وقمع وغطرسة عنصرية الدولة العبرية المزعومة والتعصب الإسرائيلى ضد العرب والمسلمين، والدليل على هذا واضح فى اغتيال وقتل وتخريب وقمع أصحاب أرض فلسطين.. بجانب العدوان الإجرامى الإرهابى الأخير على لبنان وقتل الأطفال فى قانا الأولى والثانية كل هذه أسئلة تمهد لنا إضاءة على جانب من الاعتبار السياسى رجح كفة فوز أورهان باموق بجائزة نوبل.

* فجانب الأهمية الأدبية وخصوصية الإبداع الروائى التركى الإنسانى فى كلية إبداع (أورهان باموق) قبل الفوز بجائزة نوبل مواقف حاسمة وجريئة من قضايا حرية التعبير والدفاع عن حرية الإنسان ضد قمع آلة الدولة التركية خاصة بعد الانقلاب العسكرى

والسياسى فى الثمانينيات ومن يتابع أحاديث وحوارات وندوات ونشاطات أورهان باموق فى الإنترنت والصحافة والمجلات العالمية لا يستطيع أن ينكر موقفه الصلب كروائى تركى مشهور وترجمة أعماله إلى أكثر من عشرين لغة، ويقرأ فى وطنه على نطاق واسع.. فهو روائى تجاوز قراء الرواية المتخصصين تجاوزهم إلى مساحات واسعة من الجماهير التركية فشكل وأثر وصاغ الوجدان الجمعى التركى الحائر بين الشرق والغرب.

* وكما تقول الشاعرة الكندية المرموقة (مارجريت أوتوود) والمرشحة لنوبل فى مقالتها فى (الجارديان البريطانية) ونشرت بعد فوزه مباشرة بالجائزة (أما فى تركيا فهو أكثر من مجرد روائى يهرع الناس لقراءة رواياته كما لو كان نبيًا مصدقًا، أو مغنى ذا شعبية طاغية، أو محللا نفسيًا قويًا أو صفحة رأى فى جريدة يجردها شخص واحد، لكن ليس ثمة حلول فى رواياته، فهو فقط يكتب من وسط الدوامة التى يشعر أبطاله، كما يشعر قراؤه الأتراك أنها تجرفهم كل يوم.. إلى أين تمضى تركيا، وكيف نتصالح مع ماضيها المضطرب الذى كان يومًا زاهرًا، كيف تخلى الصراع بين القديم والجديد، كيف تعالج صراع القوى بين العلمانيين والإسلاميين، وتجد احتراما لذاتها أو راحة البال، أو سكينة داخلية أو اتجاها جديدًا.

* وكانت ذروة مواقفه الشجاعة، دفاعًا عن كرامة وإنسانية ومجد حرية الإنسان منذ عامين حيث أدلى بحديث لإحدى الجرائد العالمية وهى سويسرية (باتهام الدولة التركية العثمانية بارتكاب مذابح الأرمن حيث قتل بوحشية وصلف مايزيد عن مليون أرمنى فى مجزرة بشعة لا إنسانية بين أعوام ١٨٨٥ و ١٩١٩، كذلك هاجم بجرأة قتل حوالى ٣٠٠٠ كردى فى صراع الدولة التركية مع حزب العمال الكردستانى وحيث لاتزال الدولة التركية المعاصرة تقمع

الأكراد فى حدود تركيا، (وكان الأرمن من سكان الأناضول وأنصير وأضنه وجبال ارادات).

* وبناء على هذا الموقف السياسى الواضح من إشكالية حقوق الإنسان قدم (أورهان باموق) للمحاكمة بتهمة ازدراء واحتقار الدولة التركية والقومية التركية.. وإنها لفقت عليه فى جرائد القوميين والمتطرفين والاتهامات والدفع به إلى السجن ومنعت وكادت تحرق كل رواياته.

* ولكن من حسن حظ (أورهاق باموق) أن مذابح الأرمن هى ورقة خطيرة الحساسية بجانب حرية الرأى والتعبير والديمقراطية وهى الشرط الأساسى لانضمام تركيا للاتحاد الأوروبى وهو حلم وطموح الدولة التركية المعاصرة الذى لم يتحقق حتى الآن.

* بجانب تضامن أكبر كُتَّاب العالم ومؤسسات المجتمع المدنى مع محنة أورهان باموق، كل ذلك أجبر الدولة والحكومة التركية على إلغاء المحاكمة، وكانت هذه إضافة سياسية لشهرته فى العالم الأوروبى والغربى بجانب شهرته المعروفة كروائى التقط فى رواياته إشكالية أزمة الهوية التركية.

* إن الرواية والسرد الشعرى والتفكير التاريخى بالصور والنفس الملحمى ينبع من فهم واستيعاب متخيل وواقعى من أرضية مهتزة زلقة مضطربة هو وقوف تركيا على مفترق طرق بين الشرق الأوسط والشرق المسلم من ناحية وبين الغرب الأوروبى والشمال الأمريكى من ناحية أخرى، ثمة تماس حضارى ودينى تزداد مخاطره باطراد حيث تتصادم الأيديولوجيات والشخصيات فمن المؤكد بأنه يتعين علينا أن نقرأ رواية أورهان باموق إذا أردنا أن يتسنى لنا أن نفهم ما يجرى فى قلوب الناس وعقولهم وأرواحهم ليس فى تركيا وحدها بل فى أوروبا، وأبرزها أخيرًا إنجلترا حيث

يعكس الجدل حول الحجاب والذى أثاره الوزير السابق (جاك سترو) يعكس على نحو كئيب القضايا والإشكاليات التى دارت حولها روايته (الثلج) التى ترجمت مؤخرًا والتى كتبها عام ١٩٩٦ وهى استرجاع وتذكر لعملية التحديث القسرية القاسية التى قادها مؤسس تركيا الحديثة أتاتورك وتضمنت إلغاء الحجاب وغطاء الرأس مما أثار ويثير حتى الآن جدلا صاخبًا لاينتهى.

* لقد ساعدت حساسية باموق على معرفة الاهتزازات والذبذبات التى فجرها ذلك الصدام بين الاتجاهات المتعارضة بين العلمانية والدين الإسلامى بين الشرق والغرب.

* لقد جاء فى براءة الجائزة أن (أورهان باموق اكتشف رموزًا روحية جديدة للصراع والتشابك بين الثقافات فى معرض بحثه عن الروح الحزينة لمدينة التى هى مسقط رأسه).

* تحضر اسطنبول فى معظم - إن لم نقل كل - روايات باموق حتى يمكن القول، إن باموق إنما يكتب رواية واحدة هى رواية اسطنبول، وأنه فى كل مرة يضيف شيئًا جديدًا قد نسى أن يقولها عن المدينة فما سبق، كانت الرواية عجزت عن إرواء غليله فكتب عن اسطنبول من دون قناع هى الرواية والراوى والسارد والقارئ والناس والمكان ومن بين سطور اسطنبول النص، كان باموق حاضرًا فى اسطنبول المدينة حاضرًا فى شوارعها وأزقتها وبين بيوتها وعلى ساحلها يراقب الأمواج والسفن والبواخر تنتقل بين مدن العالم.

* كتاب اسطنبول كان صورة المدينة عبر الزمن ولكن كان أيضًا صورة الفتى أورهان صبيا وشابًا وهو يكبر فى المدينة وتكبر معه أحلامه وأشواقه وتفرقه إلى وسع العالم كله.

* ولد باموق فى اسطنبول عام ١٩٥٢ من عائلة غنية برجوازية كان جده وأبوه من كبار المهندسين المتخصصين فى السكك الحديدية وماعدا ثلاث سنوات أمضاها فى نيويورك، لم يعش فى

أى مكان غيرها، فى الأمسيات الصيفية، عندما كان يقف عند نافذة بيته ويحدق عبر الأغصان المتمايلة لأشجار الدلب العتيقة المرصوصة على طول جادة فتشفيكى، كان يرى أضواء (علاء الدين) المنجز الذى كان والده يشترى منه السجائر والصحف، وقد وصفه بشغف فى رواية (الكتاب الأسود).

* المكان هو الرفيق الأبدى لباموق.. فى البيوت والمحال والمتاجر، يجد الروح الحية التى تجذبه، يقول عن هذا.

* منذ طفولتى، بدا لى أن متاجر المدينة الأكبر قدمًا هى الأقوى تغييرًا عن الفوضى الرائعة فيها، عندما أقف فى متجر عطور سموه صيدلية إذا شئتم، وأنظر من حولى إلى مجموعة القنانى والعلب والأوعية يبدو لى أن روح المدينة لاتنبثق فقط من تاريخها بل من مجموع الأهواء والإحلام التى تراود كل من عاشوا هنا من هذه المتاجر تلك الموجوده فى (بيوغلو) والتى زرتها مع أمى عندما كنت صغيرًا، تركية فى الظاهر لكن يونانية و أمريكية فى العمق، وهى تذكرنى بالعدد الكبير من الثقافات الأقدم عهدًا التى تصب فى ثقافتنا وبتأثيرها الذى لاندرك مدى غناه.

* فى صغره كانت أسطنبول مدينة بسيطة ومتعبة فبلغ عدد سكانها مليون نسمة، وبعد نصف قرن تحولت إلى حاضرة مساحتها مضاعفة عشر مرات ومحاطة بأحياء غريبة ومتباعدة، تكبر المدينة مثل الناس، وتكبر روحها، يسجل باموق الوهج، الذى يحيط بالروح الخالدة لاسطنبول «فى الأمسيات الصيفية، فتسكن روح المدينة فى الحافلات القديمة التى تشق طريقها وسط غيوم الغبار والدخان والبخار المستنفد، فتنقل ركابها المتعبين الذين يتصببون عرقًا إلى منازلهم، تسكن فى غيمة الدخان والضباب التى تحوم فوق المدينة وتنتقل من البرتقالى إلى الأرجوانى عند غروب الشمس وفى الضوء

الأزرق الصاعد من ملايين النوافذ عندما يشغل سكان المدينة تليفزيوناتهم فى الوقت نفسه تقريبًا، وفى الوقت نفسه أيضًا تقلى النساء فى كل أنحاء المدينة الباذنجان لوجبة المساء».

* فى كلية روايات باموق يبدو كما لو أنه يسعى إلى أن تكون كتابته رسمًا مائيًا لمدينة تتأرجح بين الماء والسماء والحال أن باموق كان يريد أن يصير (رسامًا).

* لقد نشأ فى إحدى أغنى ضواحى اسطنبول (نيشان طاش) التى تحضر فى الروايات كما لو كانت ضيفًا عزيزًا، ومنذ طفولته وحتى عامه العشرين كان مولعًا بالرسم، ولطالما قالت له أمه إن كتاباته لا معنى لها وإن عليه أن يستمر فى الرسم بعد دراسته الجامعية للعمارة، التى استمرت ثلاث سنوات، اكتشف أن من غير الممكن أن يصبح رسامًا ومهندسًا معماريًا فتخلى عنهما لينتقل إلى دراسة الصحافة التى سرعان ماتخلى عنها أيضًا وبعد عيد ميلاده الثالث والعشرين قرر باموق أن يتفرغ لكتابة الرواية.

* وفى الجزء الثانى من الدراسة سوف نتعرض بالتحليل والتقييم والنقد لأبرز رواياته التى التقطت بنغم سردى شاعرى بصرى وتاريخى متخيل وشامل لروح هذا المكان.. مدينة الكوزمبوليناتية اسطنبول حيث صراع الحضارات والثقافات وصدامات الشرق الإسلامى مع أوروبا والغرب والثنائية التركية الصعبة بين العلمانية والإسلام.

* فما يقلق أبطال هذه الروايات هو شموخ تركيا السابق، قد يعثرون فى أطلال مبانى خلفتها الإمبراطورية العثمانية الغنية والمترامية الأطراف، أو يرون كنيسة أرمنية خالية أو يتذكرون حكام روسيا سابقين أو ينظرون فى صورة عليها آثار ذباب.. لأتاتورك

الذى كان مبجلا يومًا والذى تبدو محاولاته لصوغ تركيا علمانية وغربية تمامًا عقيمة الآن، أين ذهبت كل تلك القوة.

* ترمى المدينة البيزنطية المسيحية القسطنطينية بظل ثقيل ويرى الشرق المسلم والغرب الأوروبى كتوءمين منعكسين فى مرآة، عالقين فى شبكة تضيق عليهما الخناق.

* وفى النهاية نحب أن نثبت واقعة نقدية وهى تتعلق بأننا كنا من أوائل النقاد المصريين والعرب اهتمامًا بالإنجاز الروائى الواعد والإنسانى والمهم لأورهان باموق، حيث قمنا فى أوائل التسعينيات من القرن الماضى بدراسة ونقد وإبراز أهمية أوائل رواياته وعنوانها (جودت بك وأولاده فى مجلدين) وذلك فى دراسة لنا نشرت بمجلة العربى الكويتية الشهرية.

* وتنتسب رواية (جودت بك وأولاده) لنوع الرواية النهرية.. رواية الأجيال، التى تطمح بحيل السرد الروائى أن تقدم صورة بانورامية ملحمية شاملة وعريقة لمراحل تاريخية متعاقبة.. تلتقى فيها أحداث التاريخ المعاصر والتطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية مع مصائر الشخصيات، وتحدد السمات الطبقية لجدل العملية الاجتماعية.

* هى رواية لابد أن تتضمن العرض الملحمى للحياة فى مجموعها على الحياة والتحول الشاعرى الملحمى للأشياء الأكثر أهمية، التى تؤلف مجالات من مجالات الحياة وللأحداث الأكثر نمطية والتى تحدث بالضرورة فى مثل هذا المجال، ويدعو (هيجل) هذه المسلمة الأولى من مسلمات العرض الملحمى (كلية الأشياء أو الأشياء فى كليتها).

* والنهج الروائى والبناء المعمارى الذى شيده باموق هنا يتبدى متأثرًا بنهج وأسلوب كبار الروائيين الواقعيين، بلزاك وتولستوى

وتوماس مان ونجيب محفوظ، فهو يصور ويجسد بالصورة والرمز ويحلل فى تفضيلات جزئية وبناء ورسم أنماط ونماذج إنسانية تصور كلية المراحل البارزة والحاسمة من تاريخ وحياة تركيا منذ ١٩٠٥ فى أواخر وانهيارات الخلافة العثمانية وترهلها فى عهد الخليفة (عبد الحميد) حتى الانقلابات العسكرية فى السبعينيات بكل تناقضاتها وقمعها وصراعاتها السياسية والأخلاقية.

* ويكاد التماثل والتطابق يتحقق بين كل من رواية (آل بادبتروك) لتوماس مان وثلاثية نجيب محفوظ وبين (جودت بك وأولاده) فى اختيار شريحة عائلة من التجار يتتبع أجيالها الثلاثة كتجسيد حى لنماذج المراحل التاريخية والسياسية والأخلاقية والثقافية، بجانب تصوير نبض الإيقاع التاريخى والطراز المعمارى وحواشى وتفصيلات الحياة والعادات والتقاليد والمثل والتصورات الشعبية.



رواية الثلج لأورهان پاموق
بيْن
السياسة والإبداع

د. الصَفْصَافى أحْمَد القُطورى(*)

- ١ -

إطلالة على بدايات أورهان پاموق

أورهان پاموُق واحد مِن أهم الكُتَّاب الحداثيين بل رائد مِن رواد ما بعد الحداثة فى تركيا، ربما لا يكون هو الأكثر قراءة لكنه مما لا شك فيه الأكثر - الآن - رواجًا وانتشارًا ومثارًا للجدل. شاء قدره أن يتناول موضوعات تمس تراث حضارات وأديان وشعوب؛ متداخلة ومتلامسة أحيانًا ومتصادمة أحيانًا أخرى، قبع فى قلب إستانبول يَرصُد الأحداث ويتابع المتقاطعات، يقلب فى صفحات التاريخ؛ يستنشق العبق ويستنطق التراث، يخلط الممكن بالمستحيل يُمازج بين الأدب والفن والسياسة رغم آنفه. ثار الكثير مِن الجَدل حول حصوله على جائزة نوبل للآداب؛ هل نالها لإبداعه؟ أم نالها

(*) الكاتب أستاذ اللغة والأدب والدراسات العثمانية التركية المتفرغ فى كلية الآداب/ جامعة عين شمس - القاهرة.

لسياستّه؟ هل نالها لأرستقراطيته اليهودية؟ أم نالها عن تنصله من العنصرية التى ألْمَح أن بلده تتبعها ضد الأرمن والأكراد مُنذ مَطلع القرن العشرين؟ هل هو خائن لثوابت وطنه وأُمته؟

آثار پاموُق سِجالاً آخر؛ حول الرابح الحقيقى لجائزة نوبل للآداب هل هو الصانع أم المصنوع ؟ هل هو المُنتِج أم المُنتجَ ؟ هل هو الأدب التركى الذى أخرج أروهان پاموُق وغيره من المبدعين؛ أمثال كمال طاهر (١٩١٠ ـ ١٩٧٣م) أو ناظم حكمت (١٩٠٢ ـ ١٩٦٣م) أو أورهان كمال (١٩١٤ ـ ١٩٧٠م) أو يشار كمال (١٩٢٢ ـ .....) أوعزيز نسين (١٩١٥ـ ١٩٩٥) ؟ أم هو أورهان پاموُق الذى حمل هذا الأدب التُركى المُعاصِر إلى العالمية بفوزه بالجَائزة وجَعْلَه الأدب التركى فى متناول الملايين من القراء فى العديد مِن البلدان والعديد مِن اللغات؟

مما لاشك فيه أن أورهان پاموُق قبل أن يَحصل على الجائزة كان قد ترسخت قدماه فى عالم الرواية التركية بعد مسيرة شاقة ومضنية ألزم نفسه فيها ببرنامج عمل يومى شاق نتج عنه أعمال غدت محط إعجاب قسم كبير من القراء فى تركيا والعالم؛ فبعد جَوْدَت بك وأولاده [١٩٩٦م] والقلعة البيضاء [١٩٩٦م] والبيت الصامت [١٩٩٦م] ومن قبل ذلك الكتاب الأسود [تموز ١٩٩٥م] والحياة الجديدة [١٩٩٥م] و[اسمى الأحمر ١٩٩٨م] والثَّلْج [٢٠٠٢م].

إن پاموُق يَسْتَحضر التاريخ العُثمْانى والتَّصوَف الإسلامى، بكل ما ينطوى عليه التاريخ مِن تناقضات... إن رواياته تعكس إلى جانب إستانبول ألوان الأناضول الصارخة... فيها التنوع فى المناحى والمذاهب والأقوام والشعوب والحضارات. إنه قد استَوْعب الشرق فاستحضره، اختار بعضًا من ومضاته التى سطعت فى آفاق الشرق

لم يتورع عن الضغط على بعض الجروح فى التاريخ التركى العثمانى غير مبالٍ أو ربما غير مُدرِك للنتائج .

روايات أورهان پاموُق رصيد لنقاط الالتقاء والتصادم بين الأعراق والثقافات والحضارات القائمة فى الأناضول والتى استوطنته سابقًا وحاضرًا ... هى تسجيل لأوجه الصراع بين الشرق والغرب، بين التراث والحداثة وما بعدها، بين الريف والحضر، بين أحياء المدينة الواحدة. إنها بانوراما على صراع الأجيال والثقافات والحضارات واللغات والفنون. إن إستانبول تطل علينا فى كل رواياته تقريبًا بـ «كوزموبوليتيتها» تناقضها وتسامحها، بتراثها وحداثتها، بسراياتها... إن (نحن) و (الآخرون) وجه لوجه فى كل مناحى ونواحى إستانبول، إنها عشقه ومحط أنظاره إن پاموق استطاع بمهارة فائقة أن يجعل إستانبول هى الراوى والرواية، هى السارد والقارئ، هى الناس والمكان. إن پاموُق لم يكن بين سطور نص (إستانبول) فقط، بل كان حاضرًا فى إستانبول المدينة أيضًا، سائرًا فى شوارعها وحواريها متنقلاً بين أحيائها مُطلاً على ساحلها يراقب الأمواج والسفن والبواخر. لقد سجل فى (إستانبول) صورة الفتى أورهان صبيًا وشابًا وهو يكبر بين ربوع المدينة وتمر معه أحلامه وأشواقه وتوقه إلى استيعاب العالم كله. فقد ولد پاموُق فى مدينة إستانبول عام ١٩٥٢م وما عدا الثلاث سنوات التى قضاها فى الولايات المتحدة الأمريكية، فإنه لم يتوطن غيرها، ولم يعش فى أى مكان غيرها. عندما كان يقف عند نافذة بيته فى حى نيشان طاش Nisantas وهوطفل يُتابع خروج الأطفال من شتى الأجناس وهم يخرجون من المدرسة ويهرعون فى الأزقة والطرقات؛ بينهم اليهودى والأرمنى واليونانى والتركى، وفى الأمسيات الصيفية، كان بيت العائلة فى «تشويقية» فكان يقف عند النافذة أيضًا يحدق البصر عبر أغصان أشجار الدلب العتيقة المتراصة والمتشابكة،

فكان يرى أضواء متجر «علاء الدين» ذلك المتجر الذى كان والده يشترى منه الصحف والسجائر والذى خصص له فصلاً فى رواية الكتاب الأسود صـ ٦١ ـ ٧١. فالمكان ـ وبخاصة فى إستابنول ـ هو الرفيق الأبدى لپاموق.. فى البيوت والأحياء والمحال والمتاجر يجد الروح الحية التى تجذبه. وقد عبر عن ذلك بنفسه حيث يقول : «منذ طفولتى، بدا لى أن متاجر المدينة العتيقة هى الأقوى تعبيرًا عن الفوضى الرائعة عندما أقف فى متجر، اعتبروه صيدلية إن شئتم والتفت حولى فأرى مجموعة القنينات والحُقَق والعُلَب والأوعية الملوَّنة فيبدو لى أن روح المدينة لاتنبثق من تاريخها فقط، بل من مجموع الأهواء والأحلام التى تراود كل مَنْ عاشوا هنا.. ومن هذه المتاجر أيضًا تلك التى توجد فى حى «بيك أوغلى» وكنت أزورها مع أمىّ عندما كنت صغيرًا، كانت هذه المتاجر فى الظاهر تركية ولكن فى العُمْق والعَبَق يونانية وأمريكية.. وهى تذكرنى بالعدد الكبير من الثقافات الأقدم عهدًا، التى تصب وتمتزج فى ثقافتنا وبتأثيرها الذى لاندرك مدى غناه».

خلال طفولته، كانت إستانبول مدينة بسيطة ومتعبة، سكانها حوالى مليون نسمة، ولكنها بعد نصف قرن تحولت إلى حاضرة، مساحتها تضاعفت عشرات المرات وأحاطتها الأحياء الغريبة.. أحياء متباعدة.. فتكبر المدينة، مثل الناس وتكبر روحها. يسجل أورهان پاموق فى كتابه [إستانبول خاطرهلروشهير] أى إستانبول؛ المدينة والذكريات ـ الوهج الذى يحيط بالروح الخالدة لمدينته المفضلة إستانبول فيقول « ... فى الأمسيات الصيفية، تسكن روح المدينة فى الحافلات العتيقة، التى تشق طريقها وسط غيوم الغبار والدخان المتصاعد والبخار المستنفذ فتنقل الحافلات ركابها المنهكين، الذين أغرقهم العرق إلى بيوتهم .. تسكن غيمة الدخان والضباب التى تغطى المدينة، فتنتقل من البرتقالى إلى الأرجوانى

عند غروب الشمس، وفى الضوء الأزرق الصاعد من ملايين النوافذ التى تصادف أن شاهدت تشغيل تلفازات السكان فى وقت واحد تقريبًا».

فاللون عند پاموق له مكانته الخاصة والتى شغلت حيزًا ملحوظًا فى أعماله. إنه فى كل رواياته تقريبًا، يبدو كما لوكان يسعى إلى أن تكون كتابته رسمًا مائيًا لمدينة تتأرجح بين الماء والسماء. كما سنرى - إن پاموُق كان يريد أن يكون رسَّامًا، ولم تبخل العائلة فى تدعيمه فى ميدان الرسم، كانت أُمه تُطالبه بالاستمرار فى الرسم؛ لأنها كانت لاترى طائلاً من وراء كتاباته. وعند دراسته للعمارة التى دامت ثلاث سنوات، أدرك أنه من الصعب بل من غير الممكن أن يكون مُهَندِسًا معماريًا ورسَّامًا، فتخلى عن كليهما معًا منتقلاً إلى دراسة الصحافة التى هجرها إلى الكتابة.

عندما بلغ أورهان پاموُق الثالثة والعشرين من عمره قرر أن يلج عالم الكتابة فأغلق بابه على نفسه وألْزَمها بمنهج شديد الصرامة ليباشر الكتابة وممارسة فن الرواية .

كان يدرس، يبحث، يتقصى، ويُقلِّب فى صفحات التاريخ والمخطوطات وكتب التصوف؛ يتابع عن كثب تصرفات البشر، من هنا نقابل فى رواياته شتى أصناف البشر، فى رواية الثلج، نرى أناسًا من مشارب مختلفة ممثلين عن كل الطبقات والضباط العسكريين الحريصين على فرض النظام حتى لو استدعى الأمر استخدام القوة، ممثلين إداريين للأحزاب والهيئات الحكومية والشرطة، مراهقين متعصبين ومناصرين لمعاهد التغريب والتبشير الدينى، وفتيات ينتحرن من أجل مبادئهن، نرى ونتقابل مع العسس والمخبرين السريين الذين يعملون لحساب الشرطة ويعزفون على أوتار مختلفة. هناك محجبات يعانين من جراء فرض الحجاب بسطوة القوة، نُقابل مناضلين يساريين سابقين فقدوا حماستهم إلى

جانب مبادئهم. نُقابل أُناسًا عاديين لا يثقون فى القيم والوعود الغربية ويرفضون البرجوازية القابعة فى إستانبول والتى تعيش بالحماية والدعم الغربى.

وفى [اسمى الأحمر] نُقابل نقاشين وَمذَهِّبين ومداحين وبائعات متجولات وناقلة رسائل بين المحبين والباحثات عن الحب والزواج، نرى أنماطًا من الأكراد العاطلين وتلاحقهم أجهزة سرية، وأرمنًا يدعون قيام السلطات المختصة بحملات إبادة، نرى المبشرين بالفنون الغربية.

لقد ولد أورهان پاموُق فى عائلة برجوازية تملك كل مفردات الثراء والقرب من السلطة، ترعرع بين أحضان عائلة ثرية تعيش على نمط الحياة الغربية، ويتحدث كل أفرادها أكثر من لغة أوروبية ويعمل الأجداد والآباء فى مشروعات غربية. ولد ونشأ فى أرقى أحياء إستانبول تلك المدينة التى قال عنها نابليون إنها جديرة بأن تكون عاصمة العالم، إنها من أعرق وأغنى وأجمل مدن العالم بل هى الأعرق والأجمل والأغنى بالتراث وكنوز التاريخ وحكايات الماضى الذهبى. شاء قدره أن يعيش مراحل تأرجح الوطن بين الماضى والحاضر، بين الهُوِيَّة العثمانية الإسلامية والتطلعات الأتاتوركية الحديثة، عاش مرحلة التعلق بالذات والتراث المليء بالغرور والسعى المتطلع إلى القفز إلى الجانب الشمالى من البوسفور... إن الطغمة الحاكمة ومعها الكتل العريضة المتطلعة إلى حياة أفضل تود الاستمتاع بالأضواء المتلألئة فى أوروبا.

ربما يشعر باموق فى اللاشعور أنه الابن النموذجى - على حد تعبير نزار آغرى - لتركيا إنه مدوِّن سيرتها الأكثر صدقًا ومقدرة. من وجهة نظره، وهو إذ يدون لحظات عظمتها لا يقفز فوق لحظات انكسارها ومرضها أيضًا. إنه يرسم وجهها المشرق لكنه فى الوقت

نفسه لايُنحِّى جانبًا عوارض المرض الذى مازال باديًا على سحنتها[1].

لكن پاموُق لم يكن حاملاً رسالة فى السياسة ولامبشرًا بعقيدة راسخة لا تعترف بالخطأ، بل كان يسعى للأدب الذى يكون من أجل الجمال وحده على حد تعبيره هو: «... بالنسبة لى ينبغى للأدب أن يكون من أجل الجمال وحده، لا لتوجيه رسائل سياسية، فأنا أكتب من أجل التأثير فى القارئ بكتاباتى الجيدة . حتى فى روايتى السياسية «الثلج» لم أحاول أن أنقل أو أُقدم رسالة سياسية، بل كل ما حاولت فعله والقيام به هو الحديث عن روح هذا البلد ومشكلاته، وعن الألم والغضب البادئ فى جزء بعيد من هذا البلد الذى يرقد تحت ظلال أوروبا، ولكن دون أن أجد نفسى معنيًا بالمشاركة فى هذا الصراع، فالأدب فى النهاية يتكلم عن الحياة ويعكس النقطة الأكثر عمقًا فى الروح الإنسانية[2].

إن أورهان پاموُق هو العثمانى التركى الأوروبى الباحث فى التاريخ، الرسام والفنان التشكيلى، الذى جعل من رواياته مرايا تعكس حياة المجتمع الذى يعيش فيه ... فهل استحق جائزة نوبل التى نالها ... أم أنها مُنِحت له تحت دعوات أخرى.؟

- ٢ -

حياته :

قبل الخَوْض فى عَرْض ودراسة الرواية محل الدراسة يجدر أن نلقى الضوء على حياة أورهان پاموُق وعوامل تكوينه ومصادر إبداعه ومكوِّنات هذا الإبداع؛

حياة أورهان پاموُق الشخصية والأدبية :

وُلد فريد أورهان پاموُق فى إستانبول فى السابع من حزيران عام ١٩٥٢م. بعد منتصف الليل بقليل فى مستشفى صغير خاص

فى «موضه Moda». وكانت أُمَّه وحيدة فى المستشفى بعد أن تركها والده وخرج للالتقاء بأصدقائه. فقط خالته استطاعت أن تقفز من النافذة المطلة على الحديقة ودخلت إلى أمه بعد ميلاده(٣)[إستانبول صـ ١٣. ١٤].

وينتسب إلى عائلة تنتمى إلى الطبقة الأرستقراطية فى تركيا؛ فمثلاً كان جده من المهندسين الأوائل فى العصر الجمهورى، وقد نال العديد من المناقصات لإنشاء خط حديد إستانبول/أنقره فى عهد كل من كمال أتاتورك (١٨٨١/ ١٩٣٨) وعصمت اينونو (١٨٨٤ / ١٩٧٣) وأصبح ثريًا جدًا فى فترة وجيزة. وقد بقى من ثروته الشىء الكثير الذى يضمن لأورهان پاموُق حياة مرفهة . ووالده غوندوز پاموُق من أقطاب القطاع الخاص، وواحد من أوائل المديرين العموم لشركة [I B M] الأمريكية فى تركيا، وهو الشخص الذى سوَّق وباع أجهزة هذه الشركة لكل الإدارات الحكومية ووحدات الجيش التركى فيما بين أعوام ١٩٥٩ ـ ١٩٦٥م. ثم تولى بعد عام ١٩٦٤م الإدارة العامة لفروع «آيغاز» المنبثقة عن شركة (قوچ Kos] التضامنية . ثم تولى رئاسة التخطيط لمجموعة قوچ كلها... إلخ بمعنى أن والد أورهان پاموُق كان من أعمدة وأقطاب القطاع الخاص فى تركيا ليس هذا فقط، بل كان غوندوز پاموُق من الأصدقاء المقربين من عصمت باشا، خلاصة القول إنه على الرغم من ثراء عائلة پاموُق فى تلك الفترات إلاَّ أنها كانت على علاقة وطيدة بحزب الشعب الجمهورى(٤).

وحتى من ناحية الأم أيضًا، فأمه تنتمى إلى طبقة أرستقراطية هى الأخرى؛ فجدها كان إبراهيم باشا الذى كان واليًا على كريت فى سنوات ١٧٠٠م ـ كما أن فريد باصماجى Ferit Basmaci المدير العام لبنك الأعمال القديم ودوغان خيزلان Dogan Hizlan كاتب المقالات الأدبية فى جريدة «حوريت Hurriyet هم من أقرباء پاموُق.

وكذلك زوجته آيلين پاموُق Aylin Pamuk هى أيضًا من طبقة أرستقراطية، فوالدتها تنتمى إلى أسرة روسية الأصل قد وفدت من روسيا البيضاء ودخلت فى خدمة السراى العثمانى ووالدها هو ابن قاظم بك ناظر العدلية فى العصر العثمانى(٥).

وقضى سنوات حياته الأولى وشبابه فى حى نيشان طاشى وقد عبَّر الكاتب بنفسه عن هذه السنوات بقوله فى إحدى المناقشات: « .. عندما كانت تمر سيارة من أمام النافذة المطلة على الشارع فى المنزل الذى كنا نقطن فيه... كنا نقول.. آيواه فهاهى سيارة قد مَرَّت.. فقد كان المكان يُتِيح رؤية أشياء تعد الأولى بالنسبة لتركيا... فمثلاً هنالك رأيت أول ماكينة تصنع [التوست]. كانت فيه جماعات أى أقليات.. وكان المكان من الأمكنة التى يمكن أن تعيش فيها الأقليات حياتها.. ففى وقت انصراف المدارس... كانت تمر جموع التلاميذ مِن الأزقة والشوارع... كان المكان مفضلاً فى السكنى للكثيرين من الأقليات وبخاصة اليهودية والأرمنية. كان ثلث أعداد فصلنا الدراسى من الأقليات ... أرمن ... روم = يونان ... يهود ... وكان ذلك بالنسبة لى طبيعيًا. وكنت أظن أن تركيا كلها هكذا»(٦).

إن پاموُق الذى تَرَعْرَع فى مَكَان «كوزموپوليت» متداخل ومتناقض كهذا والذى تختلط فيه اللغات والثقافات والبشر المختلفون عن بعضهم البعض قد أتم دراسته المتوسطة = «الإعدادية» فى «الروبرت كولج» وبدأ دراسته الجامعية فى قسم العمارة بكلية الهندسة المعمارية فى جامعة إستانبول للتقنية، إلاَّ أنه بعد أن قضى به ثلاث سنوات ترك الدراسة. وانتقل إلى معهد الصحافة بجامعة إستانبول، وتخرج فى هذا المعهد عام ١٩٧٧م . ويقول سردار قورو إنه فعل ذلك لتقليل فترة الخدمة العسكرية التى قضاها وهو فى الخامسة والعشرين من عمره(٧).

عاش أورهان باموُق في إستانبول منذ ولادته . ولم يعمل في وظيفة أو عمل مستمر. لقد أوقف حياته ووقته كله للبحث عن المواد التي يكتبها ولكتابة الرواية. وبخاصة بعد أن صرف النظر عن أن يكون رسَامًا بالرغم من أن العائلة كانت سعيدة برسوماته(٨) . خلال المرحلة التي كانت مخصصة لكتابة روايته الأولى جودت بك وأولاده كان الوسط الأدبي والروائي التركي يعيش تحت تأثير التيار الأدبي، الذي كان يُسمى آنذاك «الواقعية القروية» وشهدت سنوات السبعينيات كتابة روايات ناجحة ولكنها تحتوي على مشاهدات في أغلبها سطحية .

كانت هذه الروايات التي تتناول القرية والبراري وما يشابههما في موقعها هذا، لها دور كبير في منح الكتاب أهمية قصوى لمثل هذا المحتوى، لأن الطبقة التي كانت تُخاطبها هذه الروايات هي الطبقة الشعبية الواسعة، ولكن هذه الطبقة لم تكن تنتظر أن تُمثل الشكل الحديث في هذه الروايات بل كانت تنتظر محتوى قد استقر بمهارة داخل هذا الشكل، كانت هذه الطبقة تُريد أن ترى في الرواية مَنْ يجسد لها العلاقة بين المواطن والدولة، ويفرد لها مفردات الظروف الاقتصادية التي تتواجد في البلاد، وتبرز العلاقة بين الشعب والدولة وسيطرة البيروقراطية.. إن استقرار هذا النهج هو الذي يغذي تيار الرواية القروية، ويوسع بصفة مستمرة من مصادرها ومنابعها.

ومهما كانت الظروف، فإن «يوسف آتيلغان» الذي يُمَثل سقف الرواية الأنجلوسكسونية في روايته الأولى «آيلاق آدم» والتي تُعد روايته الأولى منذ أن بدأ في الكتابة في الستينيات لم يستطع أن ينال إعجاب القارئ، وهذا ما دفعه بدوره إلى الانتظار كثيرًا حتى قدَّم روايته الثانية. وكذلك فإن «اوغوز آطاي» الذي كتب روايته الأولى في السبعينيات والمسماة «طوطوناميانلر» واستخدم فيها

الحوار المسرحى الداخلى ودعى إلى استخدام هذا المنحى، لم يوفق هو الآخر فى الحصول على النتائج التى كان ينتظرها وبقى وحيداً فى الوقت الذى كان من المنتظر أن يخطو خطوة إلى الأمام فى عالم الرواية التركية.

«فى مناخ ووسط كهذا؛ فإن القارئ الذى تَعَوَّد على «التوجيه» وتقديم المعلومة كان من الطبيعى جدًا أن يُبدى تحفظه على خواص الشكل الريادى وتيارات الأدب الحديث. وقارئو الرواية التركية أيضًا؛ ومعظمهم من النقاد ـ قد لفتوا الأنظار فى نقدهم لهذه الروايات على أنها روايات مُوَجَّهة. وأنها عبارة عن نصوص تخلو من البعد الاجتماعى، واعتبروها خارج نطاق الأدب ،الذى يحاول الاقتراب من «الأخلاقيات»... وبدا أن النقاد فى كثير من الأحيان وبين وسط ومحيط كهذا؛ بدءوا يستحسنون استخدام كلمة «الواقعية» فى كثير من كتاباتهم النقدية. وكأنها قيمة جمالية تحمل فى طياتها مَدْحًا، أما النصوص التى تُظهر خروجًا عن التيار الواقعى التراثى فكانت توصم على الفور بـ «الرومانسية» ووجدت خالية من كل القيم، وأنها «بلا قيمة»[٩].

إن أورهان باموق هو الآخر، قد صرح وأوضح وجهة نظره حول هذا المناخ المسيطر وعبَّر عن الاتجاه الذى سوف يتوجه إليه فى كتاباته على النحو التالى.

«... بدأت فى كتابة رواية «جودت بك وأولاده» اعتباراً من عام ١٩٧٤، وكان أسلوب الرواية المسيطر على الأدب التركى آنذاك يدور فى نطاق الرواية القروية أى تلك الرواية التى يُسيطر عليها فكر الرواية، التى تحمل قيم وهموم القرية... لأشرح ذلك بالحكاية التالية: كنت أكتب رواية «جودت بك وأولاده ... فقال لى واحد ليس له أية علاقة بالأدب «أنت تكتب رواية ولكن هل تعرف القرية... ؟.

فبالنسبة له... إن الرواية شيء يدور فى القرية. إن الرواية القروية فى الأربعينيات من القرن العشرين قد احتلت مكانًا مهمًا فى الأدب التركى بحيث لم يكن يضاهيها أى نوع أدبى آخر. وكان هذا تلقى يصعب أن نراه فى أى أدب آخر من الأدب العالمى إلاَّ بقدر يسير. فمنذ الثلاثينيات حتى السبعينيات من القرن العشرين على الرغم أن تركيا كانت قد انتقلت إلى ما يمكن أن نسميه حياة المدينة إلاَّ أنه يمكن التفكير فى أن نمط الرواية القروية كان هو السائد والمسيطر، حتى يمكن القول بارتياح إن الأدب القروى أى الأدب المستوحى من القرية كان هو السائد والمسيطر وبخاصة فى المجال الروائى . وأنا فى بدايات حياتى الأدبية قد شعرت بذلك الاهتمام والثقل المسيطر(١٠).

إن أورهان پاموُق فى الوقت الذى قرر فيه أن يكون كاتبًا كان فى العشرين من عمره، وفى هذه النقطة الحاسمة من حياته قد ظل حائرًا ومتأرجحًا لفترة ما بين الشعر والرواية، ثم حسم أمره واستقر على الرواية. وأمنت له حياة عائلته الثرية والأرستقراطية مناخًا وبيئة لم تكن متاحة لغيره من الكُتَّاب وقد مَكَّنته هذه الحياة من تحقيق طموحاته فى عالم الرواية فقد ظل طوال سنوات يجمع ويبحث ويقرأ كل التفصيلات اللازمة لتشكيل رواياته. ثم تناول ذلك بقلمه. فلقد ظل يحاول ويعانى لمدة ست سنوات من أجل أن يكتب روايته الأولى «جَودت بك وأولاده». ويُعبر هو بنفسه عن هذه المرحلة بالشكل التالى :

«عند بدايتى فى كتابة هذا الكتاب وكنت فى الثانية والعشرين من عمرى كنت أتخيل أننى سوف أنجزه وأنشره خلال عام واحد... ولكن فى الحياة وكما هو الحال دائمًا فإن الأمر طال أكثر مما كنت أتمنى... فقد كان الكتاب يطول دومًا... وكلما طال استمتعت به وكتبته على مهل... فلقد تلقيت صوتًا يمكننى أن أتحدث عنه،

وأستلهمه من الحياة المرفهة التى كنت أعيشها فى (نيشان طاش) فى طفولتى، وتحدثت عن سعادة وكدر عائلة كبيرة تعيش فى عمارة.... فهى حياة عمارة ... وكنت أتوقف لفترات متباعدة عن سماع الصوت ... وبمجرد التلقى كنت أجلس إلى مكتبى كل صباح. وما أن أجلس حتى أستمتع بسماع هذا الصوت والإحساس به. إن بقائى مرتبط بهذا الصوت الداخلى الذى علَّمنى رويدًا رويدًا متعة أن أكون كاتبًا، أظن أن ذلك يمثل الشرط الثانى الأوْلِى والأساسى فى تطوير روايتى الراهنة. وعند نشر «جودت بك وأولاده» بعد ثمانى سنوات كاملة، كنت قد اكتسبت من هذا الصوت أيضًا قوة أخرى ستكون عونًا وسندًا دائمًا فى كتاباتى الأخرى؛ هو أن ذلك الصوت سوف يمنحنى الأمل والتفاؤل الذى سأظل أتعقبه بسعادة طوال حياتى؛ ذلك هو الصبر الذى يمنح التفاؤل اللانهائى ويكون سُمًا زُعافًا للقنوط واليأس».

لقد كتب أورهان پاموُق على الغلاف الداخلى لـ «جودت بك وأولاده» مايلى:

«هذه أول رواية.. و ستتعرض للكثير من النقد... فى البداية... موضوعها يحتوى على مغامرة عائلة برجوازية . وكان التفكير الموازى المسيطر على الرواية فى مقابل مفهوم الرواية هو؛... إن عائلة برجوازية كم من الممكن أن ترسم بانوراما توضيحية بالنسبة لتركيا؟

«... كأساس أتذكر أننى أسأل نفسى بعض الأسئلة المتناثرة والموجهة إلى نفسى ومتعلقة بمن يمكن أن يهتم برواية قد تشكلت حول عائلة برجوازية لتاجر يعيش منفصلاً فى نيشان طاش بإستانبول ومهما كنا جميعًا نتابع الأدب العالمى، فقد كان يتراءى لنا وكأنه شىء مُحمل بالعَطَاء من زاوية تركز على توضيح تجارب

الألم وما يعانيه هؤلاء الذين يشعرون بالألم وليس على أنه تجارب إنسانية عامة[11].

إن سنوات ١٩٨٠م تعتبر سنوات تغير فى عالم الرواية التركية، فإن مجموعة من الروائيين أمثال يوسف آتيلغان (١٩٢١ ـ .....) وبلغه قارصو (١٩٣٠ ـ ..) واوغوزآطاى (١٩٣٤ ـ ١٩٧٩) وسويم بوراق (١٩٣١ ـ ...) قد بدءوا فى نشر رواياتهم. وبدءوا يقدمون نتاجًا فى ماهية الرواية الحديثة، وعقب نشر «جودت بك وأولاده لفتت الأنظار بخواصها «الأوتوبيوغرافية» = السيرة الذاتية. وكان أورهان پاموُق الذى اكتشف إبداع نفسه الأدبى وككاتب عليم كان يعارض تلك الانتقادات فى نطاق أن مفهوم الرواية كما يلى:

«... أنا لم أدرك تمامًا ما هو المقصود أو ماذا يمكن أن يفهم من كلمة «اوتوبيوغرافيك» إذا كان المراد هو أن ما يكتبه الكاتب هو حكاية أو سرد «ما قد عاشه» إلى حد ما... فياترى هذا الحد إلى أين ... ؟.. فوفقًا للمفهوم أو المعنى الذى تُشير إليه هذه اللقطة بصفة عامة فإنها ليست للنور والظلام[12].

من الملاحظ أن أورهان پاموُق منذ روايته الأولى وهو حريص على البحث والقراءة قبل أن يكتب ... وفى مقابلة معه يصرح بأنه قرأ العديد من المصادر والروايات التركية التى أثرت فى تكوينه ويربط ذلك بالتراث الأدبى. ويصرح بأنه تأثر بأعلام الرواية التركية حيث يقول «إن طانپنيار ترك أثرًا كبيرًا علىَّ... ولكن ليس بشكل مدروس ومخطط له» وحول سؤال عن كيفية هذا التأثير.. يمكن أن أستفيد من التاريخ .. ولكن وأنا أستفيد من التاريخ .يكون موقفى كمن يريد أن يكون كاتباً يحمل غطاء غربيًا.. لقد تعلمت من طانپنيار موقفه كما يقول أنيس باطور، بمعنى أننى تعلمت تحت حمل التاريخ الثقيل أى أننى تعلمت تحت تأثير التراث الثقيل.. يمكن أن أكون مبدعًا دون أن أسحق وتضيع هويتى ويمكن أن أكون

غريبًا.. هنالك يمكن أن أكون روائيًا ممثلاً.. تعلمت ذلك.. تعلمت من كمال طاهر شيئًا خاصًا.. الإحساس بالتاريخ والإحساس بالتاريخ يمكن أن يفتح لنا آفاقًا عديدة... والأهم.. هو التاريخ بذاته.. مثل بطل الرواية فيه.. فالدراما التى تنقلها الرواية يعنى مسلسل الأحداث وتطورها، يمكن أن يكون بطل يتراجع ... تعلمت أشياء كثيرة من أوغوزأتاى وارتباطه بالتراث.. هذا أيضًا ما يجب قوله.. يمكن أن أكون مبالغًا.. ولكن تأثيره واضح وجلى وبشكل يمكن رؤيته فى كونى من الممكن أن أكون روائيًا تركيًا قد تأثر بالكُتَّاب الحداثيين الغربيين(١٣) فى مقابلة أخرى، يعدد پاموق الروائيين الغربيين الذين قرأ لهم وهو يفعل ذلك، رأى أن عالم الرواية غاية فى الاتساع، وبخاصة انفتاحه على التاريخ وعلى الحالة النفسية للإنسان وأن الغرب قد أعطى أهمية كبيرة للشكل فى الرواية.. ونراه يهتم بوضوح بالروائيين الغربيين ويقف عندهم . حيث يقول : "فى البدايات ..تأثرت بروائى القرن التاسع عشر مثل تولستوى وإستاندال ودويستوفيسكى وخلال كتاباتى لـ"جودت بك وأولاده «كنت مرتبطًا بروائيئ القرن التاسع عشر لدرجة أننى لم أدرك تمامًا أننى تأثرت بهم... ولكن بفضل فاولكنر faulkner وفرجينيا وولف Virginia Woolf والرواية الأمريكية الحديثة حطمت هذا التأثير مبكرًا. وهكذا.. فإن الشىء الذى يجب تعلمه فورًا ليس القواعد الروائية، بل تعلمت أن الدنيا بدون قواعد . ولسوف أدوس أو أطأ الروايات السابقة على وأرتفع، وأخيرًا أركل بركلة واحدة كل الأحجار..»(١٤).

إن أورهان پاموق فى حديثه هذا الموجز قد ركز بوضوح على عنصرين أساسيين لحياته الكتابية والإبداعية؛ أولهما استفاداته من التاريخ، والأساس الثانى؛ وهو يفعل ذلك كانت لديه رغبة أكيدة فى الانسلاخ عن الوسط الروائى السائد والموجود فيه وإعطاء رواياته شكلاً بالمفهوم الغربى للرواية.

كانت الرواية الثانية لأورهان پاموق هى «البيت الصامت» والتى نشرها عام ١٩٨٣م. ولقد آمضى صيف عام١٩٨٠م فى قصبة جنتحصار القريبة جدًا من إستانبول. الأخوة الثلاثة؛ يأتون لزيارة جدتهم التى تقيم هنا الزمن المنقضى منذ بداية القرن حتى الثمانينيات يسترجعه أورهان پاموق بتقنيات العودة إلى الوراء «الفلاش باك». وكان التغيير الأصلى فى هذه الرواية هو ماقدمه فى زاوية النظر إلى الأحداث؛ الأحداث فى هذه الرواية، استخدم فيها تقنية النظرة المتعددة الاتجاهات Mehrface Optik وقدّمها من زاوية الرؤية للأشخاص الخمسة. وقد آكسبت هذه التقنية رواية «البيت الصامت» حركية وحيوية وديناميكية .إن «البيت الصامت» أيضًا جديرة بالجوائز وبأن تكون عاملاً مساعدًا فى زيادة الكتلة العريضة من قراء أورهان پاموق. وأننا نلمح بهذه الرواية متابعة أورهان پاموق للشكل الذى بدأه فى تجاربه البحثية إلى جانب بدايته فى إضافة ملموسة لتاريخ الرواية التركية. وبدأت الأضواء تسلط على أعماله وكأنها قد لمستها العصا السحرية.

إن أورهان پاموق ظل قابعًا فى حجرته سنوات طويلة يكتب وقد ظل فترات طويلة أيضًا ينتظر النشر لم يكن يود أن يطبع على حسابه الخاص رغم إمكاناته... وفجأة لمسته العصا السحرية أو لمس هو العصا السحرية على حد تعبير سردار قورو، فبدأت كتُبه تطبع فى الداخل وتُعرف فى الخارج، بل وتترجم إلى عدة لغات؛ ويتساءل سردار عن سر هذه العصا السحرية، ويرى أنه يجب أن نتعقب هذه العصا فى الولايات المتحدة الأمريكية.

إن أورهان پاموق عاش فى أمريكا ثلاث سنوات ولكن حتى قبل أن يسافر إليها كان خلفه شقيقه شوكت پاموق . إن شوكت پاموق على العكس من شقيقه فى بداياته الأولى، فشوكت كان ناجحًا؛ فبعد أن درس الاقتصاد فى جامعتى ياله " Yale"

وبركلى "Berkeley" عاد إلى تركيا، وبدأ فى تدريس الاقتصاد فى الجامعات التركية وأصبح خبيرًا فى الاقتصاد العثمانى. وقام بتدريسه هو والاقتصاد التركى فى العديد من الجامعات الأجنبية، ومن بينها ومن أكثرها جذبًا للانتباه جامعة بن جوريون فى تل أبيب، وهو فى هذه الجامعة عمل فى قسم « دراسات الشرق الأوسط» الذى يموله الموساد . وهناك مما لاشك فيه لفت أنظارهم وتابعوه بتقاريرهم التى أوصلته للعمل أيضًا إلى جانب جامعة بن جوريون فى رئاسة البنك الدولى لمدة أربعة عشر عامًا. وبناءً على هذه النجاحات انتخِب كرجل عام ٢٠٠٠ من قِبَل الروتارى والليونز. هكذا.. نرى أن شقيق أورهان، شوكت پاموق أصبح شخصًا مهمًا وخبيرًا اقتصًاديًا مسموع الكلمة فى الأوساط الأمريكية.

عندما توجه أورهان پاموق إلى أمريكا بدعم وتأييد شقيقه الأكبر وظل بها ثلاث سنوات فيما بين ١٩٨٥ ـ ١٩٨٨ م. لم يقف عند الكتابة المكثفة فقط، بل أنهى بنجاح دورة فى غاية الأهمية تجرى فى جنبات جامعة لووا "Loua" تلك الدورة تُسمى [I W P] = [International Writing Program] أى دورة (برنامج الكتابة العالمى) وينضم إليها كُتاب آخرون من شتى دول العالم تهدف إلى تعريفهم بنمط الحياة فى أمريكا والتعرف على بعضهم البعض وتموله وزارة الخارجية الأمريكية(١٥).

بعد أن انضم أورهان پاموق عام ١٩٨٥م إلى دورة أو سيمنار الكتابية، التى تنظمها مدرسة الكتابة فى جامعة لووا Lowa فى الولايات المتحده الأمريكية. يحكى هو بنفسه عن ملاحظاته المتعلقة بهذه الدورة أو السيمنار بالشكل التالى: ـ

« ... إن الكتابة والشخصية وما يتعلق بالروح هى أشياء سرية قد منحها الله.. وخلال المدة التى تواجدت فيها فى مدرسة الكتابة كنت مع مجموعة أخرى وفدت من دول مختلفة، وكنا حوالى عشرين

أو خمسة وعشرين كاتبًا . وكنا جميعًا مشتركين ومشاركين فى فكرة «هل الكتابة يمكن تعليمها..؟.. ولكن بالنظر عن قرب قليلاً، توصلنا إلى وجهة نظر» أنه يمكن تعليم بعض الأشياء حقًا هنا ..أنا..مثلاً كنت مقتنعًا بضرورة تعاطى الرسم والموسيقى بقدر كافٍ.. ولكن لابد من تعلم ذلك، وهناك أيضًا تقنية الكتابة يمكن تعلمها..

وهناك أيضًا طرق وأصول الكتابة والتاريخ والأنواع الأدبية وقواعد اللغة هذه كلها عناصر لابد من تعلمها. لو أن إنسانًا يود أن يكون روائيًا [أنا عملت ذلك] لابد أن يُغلق على نفسه بينه ويقرأ روايات كثيرة ويدرسها... يدققها بهذا؛ يمكن أن يتعلم هذا الفن .. ولكن لابد من الإصرار والتصميم على ذلك . ففى بلد مثل تركيا... إذا أردت أن تكون كاتبًا فبدلاً من الذهاب إلى الجامعة وأنت فى الثامنة عشرة من العمر لابد أن كل من هم حولك سيقولون هذا الفتى قد «انفكت صواميله»... ويقتلونك دون أن يعطوك الفرصة، لتحقيق هذه الرغبة سوف تشعر بالرغبة الجامحة والحاجة الملحَّة لجزيرة صغيرة ولمن يُدعِّمك فى هذا المجتمع ولمن يُشاركك فى إحساساتك ومشاعرك ... هكذا... كانت مدرسة الكتابة هى تلك الجزيرة التى تحتويك، هى تلك الحاضنة التى تتخلص فيها من الوحدة.. كنت أتمنى وأريد أن تؤسس فى تركيا حاضنة للكتابة... مدرسة للإبداع... لأنك هنا فى بلدنا مضطر للمعاناة والاضطراب ما بين ست أو سبع سنوات لكى تكون كاتبًا .. ولكن فى الوقت نفسه أنا على قناعة وإدراك أننى لا أحمل تفكيرًا مؤداه « أنه ما لم تدرس فى مدرسة الكتابة لن تكون كاتبًا، وأن الذى لا يتخرج فى مدرسة الإبداع لن يكون مبدعًا أنت أو أنتم إذا ما كتبتم شيئًا جيدًا فهذا أقيَّم من كل الشهادات(١٦).

كما يبسط الحظ جناحيه على أورهان پاموق وهو فى أمريكا أيضًا، فمعظم كتب أورهان پاموق التى كتبها فى أمريكا طبعت فى

دار نشر واحدة هى دار نشر رأندوم هاوس (Random House) التى يملكها واحد من أغنى أغنياء العالم هو الألمانى رينهارد موهن "Reinhard Mohn" الذى طالته العصا السحرية الأمريكية بعد أسره وسفره إليها بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ ـ ١٩٤٥م) وتأسيسه بعد عودته إلى ألمانيا مجموعة النشر الألمانية الشهيرة برتلسمان "Bertelsmann' لمناهضة الشيوعية ومجموعته هذه هى أيضًا الشريك الأكبر لمجموعة «دوغان هولدنج» = Dogan) (Holding التى تأسست عام ٢٠٠١م بعد مباحثات مضنية أسفرت عن اختيار هذه المجموعة . ومن العجب أن التى كانت تدير هذه المباحثات والمناقشات خانزاده ابنة أيديين دوغان التى تهتم بنشر الموسيقى الغربية فى البلاد التركية.

هكذا.. فإن هذه المجموعة الكبيرة التى أحبت أورهان هى التى تقف خلف نشر كتبه كلها سواء بيعت أو لم تبع[١٧].

إن الرواية الثالثة للكاتب أورهان پاموُق هى «القلعة البيضاء» وهى حقيقة علامة فارقة فى الرواية التركية ورمز للثورة والعصيان فى هذا الميدان. هذه الرواية التى نُشرت عام ١٩٨٥م، قد تم تصنيفها من قبل الكاتب نفسه على أنها Romancik - Nuvel رواية قصيرة ... أو قصة طويلة «فعلى الرغم من بنائها الصغير إلاَّ أنها قامت على ضفيرة قوية من الأحداث والانبعاثات الداخلية .

وهكذا... فإن أورهان پاموُق قد استخدم هذه التقنية التى يستخدمها الأدب الأمريكى والأدب الإنجليزى بشكل ملحوظ كسقف من أجل إحلال توطين رواية محلاة بألوان (محلية). إن القلعة البيضاء قد أشاعت شهرة أورهان پاموُق الروائية خارج الوطن.

أما الرواية الرابعة المسماة «الكتاب الأسود» فكان إبداعها ومجرد تخيُّلها له تأثير «القنبلة» التى أسقطها أورهان پاموُق على

الرواية التركية. وأنها ستكون محل حديث. فالكتاب قبل أن يَصْدُر قيل عنه الكثير. وعند نشره عام ١٩٩٠ م كان أورهان پاموُق قد استعد له وعمل عليه لمدة خمس سنوات كاملة، وكان هذا فى حد ذاته مدعاة لفضول النقاد والقراء على حد سواء .

الكتاب الأسود، حسب قول أورهان پاموُق نفسه هو «نوع من الكولاج = Kolaj = Collage . هى مزيج من فسيفساء التاريخ وفسيفساء الحاضر والمستقبل قد تم مشاهدتها وربطها ببعضها البعض من مراقب غريب(١٨). والواقع هو هذا ... فالكتاب الأسود عبارة عن مجموعة من الحكايات التى تبدو وكأنها لا علاقة لبعضها البعض قد تشكلت من الحكى . هى رواية قائمة على بناء غير مترابط بشكل وثيق ليس به إضاءة كافية لإنارة العلاقة بين السبب والنتيجة. إنها تتطور على التوازى مع (تيمة) البحث؛ فبينما المحامى غالب يبحث عن زوجته الغائبة «رويا» فإن مقالات جلال قريبة وكاتب العمود فى الجريدة ستنير له الطريق فى إستانبول. الموضوع المجرد يُصعِّب من عملية فهم الموضوع. وبخاصة أن أورهان پاموق قد استخدم التفصيلات والتفريعات بثراء يفوق كل تصور. وكان ما يزيد الأمر صعوبة هو طول الجمل التى كوَّنها والتى كانت أحيانًا الجملة الواحدة تُشكل فقرة كاملة. إن أورهان پاموق فى هذا الكتاب قام بتجريب شكل لم يكن معهودًا حتى الآن فى الأدب التركى ولم يُر حتى فى الآداب الأجنبية .

إن «الكتاب الأسود» قد أثار ردود أفعال متباينة وصدرت عنه دراسات نقدية متناقضة مع بعضها البعض. وقد فتح نفقًا جديدًا فى التراث النقدى التركى للرواية. فالأستاذ الدكتور/ تحسين يوجل فى دراسته النقدية المسماة «الكتاب الأسود» يُشير إلى ضعفه اللغوى والبنائى معتبرًا أورهان پاموق كاتبًا سيئًا. فى مواجهة هذا النقد هناك من النقاد من يرى أورهان پاموق قطبًا مضادًا دون أن

يغفلوا العناصر التى تخرج عن نطاق الرواية. وأيضًا هذه الرواية تجعلها دراسة آورهان پاموق التى تجاوزت الثمانين صفحة قد عملت على جعل الأدب التركى بعامة والرواية بخاصة على الأجندة اليومية للقارئ، وصارت مؤثرة فى تحركات وفعاليات الكتلة القارئة(١٩) وما أن بدأت تأثيرات وصدامات «الكتاب الأسود» تقل حتى بدأ أورهان پاموق فى كتابة روايته الأخيرة «الحياة الجديدة» هذه الرواية قبل أن تُنشر عام ١٩٩٥م قامت كل الوسائل المرئية والمكتوبة بالتعريف بهذه الرواية الأخيرة لأورهان پاموق... وإلى جانب النقاد والمهتمين بالأدب فإن الكثيرين أيضًا من هؤلاء الذين لا علاقة لهم بالأدب من قريب أو من بعيد كتبوا مقالات يمتدحون بها أورهان پاموق.

وبعد نشر الرواية بفترة وجيزة وصلت أرقام المبيعات إلى مائة ألف نسخة. وكان هذا من الأرقام التى يصعب الوصول إليها فيما قبل بين الروايات التركية. وهكذا، وعلى الرغم من المبيعات الكثيرة فإن الانتقادات أيضًا ترتفع. لأن « الحياة الجديدة» لن تقول أى شىء للقارئ الذى اشترى الحياة الجديدة والذى لم يقرأ مباشرة الكتاب الأسود والقلعة البيضاء. إن الرواية بالكامل قد تشكلت بالإحالات أى العطوفات والإمالات المرسلة إلى النتاج الثقافى الشرقى والغربى. وحتى اسم الرواية نفسه مستوحى من اسم الرواية المسماة «الحياة الجديدة» لدانتى "Dante". إن پاموق كتب رواية «مغلقة غامضة» هذا النص الذى يتناول معنى عميقًا يحتوى على الرواية التى يقرؤها القارئ وأيضًا على النص المكتوب حين القراءة. إن بطل الرواية عثمان يتحدث طوال الرواية عن أنه يقرأ كتابًا . هذه الرواية التى يقرؤها لكى يدرك القارئ أنها هى «الحياة الجديدة» التى فى يده فإن هذا لايعنى شيئًا بالنسبة للقارئ صاحب التلقى السطحى. إن «الحياة الجديدة» يمكن أن نراها على أنها

ثمرة ناضجة للحبكة التى حاول أورهان پاموق أن يطوِّرها منذ رواية القلعة البيضاء .

إن مسعى أورهان پاموق الوحيد منذ أن بلغ العشرين من عمره هو الكتابة. وبكل ما كتبه وبالتأثيرات السياسية التى أنتجها خارج الرواية حاول أن يخط لنفسه رؤية كروائى غربى. وإذا ما تم النظر إلى روايات أورهان پاموق بنظرة عامة، فإنها نصوص تتحدث عن بذل جهد كبير وطوال زمن مديد فى تكوين تقاليد وأعراف «رواية الحرية لنا»(٢٠).

ـ٣ـ

الثلج

إن التيمة الغالبة على كتابات أورهان پاموق هى فكرة التجاذب بين الذات والثنائيات، ويُعالِج فى مؤلفاته التأرجح فى المجتمع بين الشرق ـ الذات ـ والغرب ـ الآخر ـ كما تتمحور مؤلفاته حول عَلْمَانية تركيا ومسعاها حول الانضمام إلى الاتحاد الأوروبى ـ النظام دون المجتمع ـ هذا التجاذب والمسعى الذى يرافق هذه الخطوة المفتعلة نحو الغرب الرافض، غالبًا ما يكون مؤلمًا سواء بالنسبة للفرد أو المجتمع على حد سواء. وإن روايته «الثلج» التى نحن بصددها والتى ظهرت عام ٢٠٠٢ تتطرق إلى هُويَة المجتمع التركى المتأرجح بين الذات والآخر وطبيعة التعصب الدينى فى هذا المجتمع المؤهل دينيًا منذ القدم . هذا الوضع مما لاشك فيه يضع تركيا ـ نظامًا ومجتمعًا ـ فى إشكالية وبصرف النظر عن ما أُثير حول أورهان پاموق من حوارات فيها تأييد وفيها مغالطات جنبًا إلى جنب مع تجاوزات واتهامات، يبقى پاموق مُبْدعًا نقل اللغة التركية إلى آفاق عالمية خطوات جديدة شاسعة، وجسد فى أدبه ـ بحق ـ ما نستطيع قوله ووصفه بالإشكالية التركية.

إن أستاذه ومُعَلِّمه يشار كمال (١٩٢٢م - - -) امتاز فى رواياته محمد النحيل «اينجه مَحْمَد Ince Mehmet الصفيحة = تنكه وثلاثيته» الوجه الآخر للجبل = Dagin ote yuzu الدعامة الوسطى والأرض حديد والسماء نحاس وعشب الخلود والتى صدرت منذ عام ١٩٩١م وصورة صدرت من عشرات الطبعات بموضوعات آثيرة قطف ثمارها من الريف الأناضولى؛ محيطًا وبيئة وأجواء وأساطير ورؤى وأجناسًا وثقافات إلاَّ أن الصبى النجيب پاموق وعلى الرغم من ابتعاده عن هذا المحيط والأجواء والأساطير وعن موضوعات ريف الأناضول بكل آلامه وأحلامه فقد استلهم كل موضوعاته من مدينته الأثيرة استانبول، والتى يعتقد البعض أن كل أعماله هى تأريخ لمدينة استانبول بكل تناقضاتها وتراثها... إن الصبى قد شارك الأسطى فى نقاط جوهرية، غاية فى الأهمية؛ لقد نجح كلاهما فى إبراز التنوع فى الأعراف والأعراق والثقافات والتراث المكتنز فى مجتمع بلاده: هذا التنوع المرفوض من جانب العقلية الأيديولوجية المبرمجة والكمالية المسيطرة والموجهة لذلك المجتمع المفترض تجانسه وانصهاره فى بوتقة القومية الواحدة وثقافتها الوحيدة .

كما تفردت روايات أورهان پاموق بتناولها بشكل جديد لتيمة الصراع والعلاقة بين الشرق والغرب؛ فلقد سبقه إليها آخرون أمثال أحمد مدحت أفندى ١٨٤٠ - ١٩٤٣ م و أحمد حمدى طانپنيار (١٩٠١ - ١٩٦٢م) وخالدة أديب آديوار (١٨٨٤ - ١٩٦٤م) وعمر سيف الدين (١٨٨٤ - ١٩٢٠ م) بل نستطيع أن نقول بارتياح إن الكُتَّاب والأدباء الأتراك منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشروهم يتناولون الصراع بين الشرق والغرب بمختلف أشكاله. الجديد والمستجد الذى أضافه أورهان پاموق إلى العلاقة بين عالمى الشرق والغرب هو الخلفية التاريخية والحضارية والثقافية الموغلة

فى القدم . إن إستانبول التى هى مدينته الأثيرة؛ مسقط رأسه وربوع شبابه وعناصر نضوجه هى الخط الواصل بين عالمى الشرق والغرب... إنه مدين لهذا الجسر الفاصل/الواصل بكل مواضيع رواياته، إنها نقطة البدء وإليها تعود كل النهايات والنجاحات.

هاهنا... بلاد تتوسط القارتين اللدودتين آسيا بفلسفاتها وأوروبا بشبابها وعنفوانها... بلاد فقدت فى بعض مراحل تاريخها الرؤية السليمة لاتجاه البوصلة... بلاد تتماوج انتماءاتها بين التراث التليد والشباب المتجدد فى أشكال التقنية الحديثة؛ ثقافة المجتمع؛ هى مزيج بين ثقافات متعددة ترجع إلى الجغرافية والدين واللغة متغربة فى الوقت نفسه عن واقعها... تبذل ما وسعها من جهد أن تكون أحادية مبتسرة، ضيقة الأفق، منكرة للتنوع والتعددية على قول ديلورميفرى Dilor Mifri(٢١). الواقع هاهنا بلد متعدد الأعراق والثقافات، آسيوى الجغرافية والتاريخ إسلامى الانتماء والهوية (٩٩,٢ ٪ مسلمون) يحاول جاهدًا منذ ما يقرب من قرن كامل أويزيد تملق المقام الأوروبى سعيًا لمنافع اقتصادية وسياسية بالدرجة الأولى، بل سعى وجاهد طويلاً وعلى مر تاريخه الحديث والمعاصر فى نفض يديه من كل ما يربطه من أواصر القربى الثقافية الأصلية، دونما أن يبدر منه، فى المقابل إشارات أو مشاركات عملية على تقبله الحضارة الغربية كمفهوم ونمط حياة ومسلك وخيار. فأى حظ لبلد فى هذا الوضع، أن يلج إلى الجنة الموعودة أى الاتحاد الأوروبى، فى حين أن نظامه السياسى وثقافته وعقليته، مازالت متأرجحة بين الإيديولوجية التركية، التى أصبحت المبادئ التى قامت عليها شبه منتهية الصلاحية أو تجاوزها قطار الزمن منذ نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ ـ ١٩٤٥م) وأيديولوجية إسلامية التوجيه، شبه عثمانية تراثية، موصوفة فى كل الأدبيات كبديل للأولى معتمدة على مرجعيتها الإلهية

المفترضة... وفى الوقت نفسه... فأى حظ لهذا البلد، نفسه، فى العودة إلى محيطه الإسلامى تحت وطأة نظام سياسته الإقليمية الموجهة.... المشوشة والتى تتعارض بشكل ما، من هنا أو هناك مع صالح جيرانه فى الجنوب أو الشمال على حد سواء وبخاصة شعوبها على وجه التحديد(٢٢).

إن قار = «الثلج» على الرغم من أنها تُصنَّف على أنها رواية سياسية فى المقام الأول، إلاَّ أنها لم تبعد عن خط الصراع بين الشرق والغرب، بين العَلمَانيَة الكمالية الغربية وسمة التدين الشرقى التراثى فى المجتمع التركى فى أعماق الأناضول، إن باموق فى «الثلج» التى نُشِرَت عام ٢٠٠٢ م يطرح قضايا الصراع الدينى الذى يموج به المجتمع الأناضولى: الصراع بين النظام السياسى ممثلاً بالجيش والاستخبارات القومية وبين الاتجاهات الإسلامية . إن باموق لا يتورع عن مهاجمة الجيش بجرأة، ويتهم معه الاستخبارات بأنهما يفتعلان الأحداث المنسوبة إلى التيارات الإسلامية وجماعاتها واختراق هذه الجماعات واستدراجها إلى العنف لتبرير أعمال القمع والاعتقال والتوتر .

انطلق باموق فى روايته من قرار أصدرته الحكومة بعد الانقلاب العسكرى الذى حدث فى سبتمبر ١٩٨٠م بقيادة كنعان أوْرَنَ بمنع المحجبات من دخول المؤسسات الحكومية والتعليمية اعتبارًا من التعليم المتوسط حتى الجامعى . هذا الحظر أشعل جدلاً وانقسامًا حادًا فى المجتمع والدولة، ومازالت تداعياته تشغل حيزًا من اهتمامات النظام والمواطن على حد سواء ... بل وصل هذا الجدل إلى داخل الأسرة الواحدة بين مؤيد ورافض ومَنْ يُطالب بمسايرة الأمور .... فقد كان المجتمع التركى والأسر والأفراد مازالوا يحاولون تطوير حالة التعايش مع موجة التدين، التى تجتاح المجتمع المعاصر رغم عَلمَانيَة النِظَام . شكل أورهان باموق روايته حول

أسرة تتكون من أب يسارى سابق وكريمتين إحداهما تغطى شعرها، والأخرى تكشف رأسها، وكانت الأخيرة زوجة لواحد من القادة المحليين والفكريين فى حزب الرفاه. وفى الوقت نفسه تتمتع بجمال لافت منذ أن كانت طالبة فى الجامعة، التف حول جمالها زملاء الدراسة، ولكنها كانت صديقة للشاعر كريم ألاقوش [كا] المنتمى إلى منظمة يسارية والذى اضطرته الظروف السياسية والمتابعة الأمنية إلى هجرة دامت اثنتى عشرة سنة فى ألمانيا ... وبعد عودته بسبب وفاة والدته... التقى بصديق من أصدقاء الدراسة، الذى يعمل بالصحافة... فعرض عليه أن يعمل صحفيًا فى جريدة الجمهورية التى يعمل بها فى إستانبول ... وعرض عليه كذلك أن يتوجه إلى (قارص) التى رآها قبل عشرين عامًا لمتابعة قصة الفتيات المحجبات اللائى ينتحرن وكيف أن مسألة الانتحار هذه أخذت فى الانتشار وبخاصة أنها وفدت إلى (قارص) من مدن أخرى فى الأناضول، ولكن الغطاء للزيارة سيكون إلى جانب ذلك متابعة مجريات الانتخابات المحلية والبلدية ولكى يدفعه إلى السفر، فقد ذكر له أن «إيبك Ipek» الجميلة وصديقة الجامعة موجودة فى قارص.

شكل أورهان پاموق روايته التى بلغت «٤٢٨» صفحة، مقسَّمة على «٤٤ قسمًا» وتتضمن [١٩] قصيدة شعرية على لسان بطل الرواية نظمها خلال تواجده فى (قارص) حول هذه الفكرة. واستغرقت منه كل الوقت المحصور فيما بين إبريل = نيسان ١٩٩٩ - حتى نوفمبر ٢٠٠١ وتم طبعها لأول مرة فى شهر يناير سنة ٢٠٠٢ وطُبع منها مائة ألف نسخة(٢٣).

يقدم المبدع أورهان پاموق فى الفصل الأول الشاعر[كا] كصحفى مُكَلَّف بتقصى حقائق الأحداث التى تجرى فى مدينة قارص الحدودية النائية الفقيرة .. بعد أن تجوَّل به الحوذى بالمدينة

كلها، كان كل شىء قد مُحى تحت الثلج وضاع... بدت المدينة أكثر فقرًا مما رآه [كا] وتذكرة عن قارص حين زارها قبل ذلك بعشرين سنة (ص١٥).

وقبل ذلك يقول پاموق على لسان [كا] .. « . ذاهب من أجل انتخابات البلدية والنسوة المنتحرات...» ... هذا صحيح . (ص١٢). ولكن هناك سببًا آخر لمجِىء [كا] إلى قارص حيث شرح له صديقه (طانر) والذى منحه بطاقة الصحفى الوضع قائلاً « .. إن انتخابات بلدية ستجرى فى قارص، وغير هذا فإن الفتيات فى قارص كما فى باطمان أُصبن بمرض انتحار عجيب .. وإذا أراد أن يكتب فى هذا الموضوع، ويرى تركيا الحقيقية .. اقترح عليه الذهاب إلى قارص.. وأضاف ...» بأن زميلتهما فى الجامعة إيپك Ipek الجميلة فى قارص... وعلى الرغم من انفصالها عن مختار فهى هناك فى فندق «قاربلاس» تعيش مع والدها وأختها... حين كان يستمع [كا] لكلمات «طانر»، الذى يُقَدِّم للجريدة تحليلات سياسية تذكر جمال إيپك (ص ١٤).

فى هذا الفصل أيضًا قدَّم پاموق أهم شخصيات الرواية [صوناى ظائم] وزوجته « ... كانا فى إستانبول يعملان فى مسرح سياسى كثير الشعارات فى السبعينيات» ... رأى [كا] الرجال الآخرين على الطاولة ببشراتهم الشاحبة والميتة الخاصة بأوساط المسرحيين» .. وتساءل بعدما رآهم فى مطعم «الوطن الأخضر» .. ما عمل الفرقة المسرحية الصغيرة فى هذه المدينة المنسية فى هذه الليلة «الثلجية» خلال فبراير القارص البرد ... ؟ «ص ٣١» .

حول هذا الجزء يقول محمد سمير عبدالسلام .. «لم يعرف البطل [كا] ملامح مدينة قارص ولم يجد فندق الجمهورية، فقد محا الثلج ملامح الأشياء، وضاعت تحت غطائه ... فقط رأى عربتى خيل تذكران بالماضى.. «ويتساءل حول هذا الوضع؛ هل كان

الثلج مناهضًا للمعرفة ؟... هل هو أداة للمحو والتدمير ؟ أم غطاء للمأساة المتعلقة بإشكالية المعرفة، ومساءلة وجودها ؟

ويأتى الرد على هذا التساؤل من خلال الفصل الثانى على لسان السارد؛ «أيقظ الثلج لديه شعور صفاء منسى، يطمسه قذر المدينة ووحلها وظلمتها... ولكن [كا] فقد هذا الشعور بالامتنان من الثلج بعد اليوم الأول الذى قضاه في قارص... الثلج هنا شىء متعب وممل ودافع إلى اليأس. [ص١٥] . ويكمل پاموق صورة التهميش وهو يصف الحال على لسان [كا] يجلس فى صالونات الشاى = المقاهى المليئة بالأكراد العاطلين عن العمل ... « ... وكان يمر من أمام المقاهى التى يتابع عاطلوها عن العمل التلفاز والثلج الهاطل ..».. كانت المقاهى البادية تحت الثلج وكأنها فارغة تمامًا ومتروكة ومهملة .. تملكه الكدر حتى تجمعت الدموع فى عينيه وتحجرت ... الكدر الذى نبش داخله غير ناجم عن الفقر أو اليأس بل هو ناجم عن شعور غريب بالوحدة ... ذلك الشعور الذى سيعانى منه فيما بعد ...» (ص ١٥).

الثلج هنا جزء من مخيلة الذات، والجغرافية أى المكان فى الوقت نفسه ... فالمكان يحتجب تحت الثلج ... ويشمل الاحتجاب الوعى المدرك، ليسخر من إرادة المعرفة والرغبة فيها لدى الشاعر [كا] ... إن الاحتجاب يفجر بداخله الوعى بالمأساة.. إنه يكشف التهميش والمآسى والانتحار المتفشى فى البلدة ومن قبلها فى بلدات أخرى .

لم يشأ پاموق أن ينتقل إلى الفصول التالية قبل أن يزيل الغموض عن ماضى هذا الشاعر/ الصحفى / العاشق ... إن [كا= كريم آقطاش».. كان منفيًا سياسيًا عائدًا إلى البلدة التى زارها فى يوم ربيعى قبل عشرين عامًا .. (ص ١٥) . ويستعرض الراوى أسباب انتحار فتيات قارص، وعدد الحالات؛ ولكن الحالة التى

هزته من الأعماق هى حالة الفتاة المحجَّبة التى تُغَطى شعرها -Tur banli kiz والتى كانت إحدى الطالبات، التى منعتهن الإدارة المدرسية من حضور الدروس ثم من الدخول إلى داخل المدرسة وحين لجأنا إلى العاصمة أنقرة؛ فبدلاً من أن تنصفهن، جاء الأمر بعدم السماح بدخولهن حتى إلى فناء المدرسة بأى شكل من الأشكال.

كانت هذه الفتاة ـ كما علم من أبيها صاحب دكان البقالة الذى قدَّم إليه الكوكاكولا ـ أنها تعلمت لبس الحجاب وتغطية الرأس من أمها. ولكنه علم من زميلاتها أنها كانت تعاند وتقاوم المسئولين فى الإدارة المدرسية، الذين كانوا يعتبرون غطاء الرأس = الحجاب سمة وعلامة على الإسلام السياسى... وأنها رفضت كل الضغوط التى مارستها الأسرة ـ لقد مارس الأب وحاولت الأم كل الضغوط لكى تخلع الحجاب من أجل استكمال دراستها ... وكان يحزنها أن البعض من زميلاتها قد خلعن الحجاب تحت التهديد والوعيد تارة وتحت الإغراء تارة أخرى . (ص ٢٢).

كما قَدَّم الكاتِب [كا] كشاعر وصحفى وسياسى منفى يعود إلى الوطن والحب، فإنه يقِّدم «صوناى ظائم» كشيوعى قديم، كمالى متشدد، شاعر وممُثل بارع، جَسد دور أتاتورك تجسيدًا بارعًا، صاحب فريق تمثيل مسرحى من الدرجة الثالثة يطوف به الأناضول من أجل التنوير والتسلية الرخيصة . يُقدِّمه أيضًا أورهان پاموُق كدكتاتور هاو للفنون، وفنَّان شغوف بإدارة وتوجيه الوطن بمسرحياته.

بعد أن قدم الروائى أورهان پاموُق «صوناى ظائم» فى مطعم الوطن الأخضر هو وزوجته وعرَّفهما على أنهما» كانا يعملان فى مسرح سياسى كثير الشعارات خلال السبعينيات فى مدينة

إستانبول « [S.13] ... يتساءل أورهان باموُق على لسان [كا] » وما عمل هذه الفرقة المسرحية الصغيرة فى هذه المدينة المنسيَّة فى هذه الليلة الثلجية من ليالى فبراير/ شباط القارصة ... [S.13] ويأتى الجواب على لسان صوناى نفسه فى الفصل الرابع والثلاثين حين يقول «همى فى الحياة ليس معاقبة هؤلاء المجرمين والرجعيين والإرهابيين. هناك مسرحية أردت طوال عمرى أن أُمَثلها، ولهذا أنا هنا اليوم . يوجد كاتب مسرحى إنجليزى يسمى «توماس كيد Thomas Kyd» سرق شكسبير عنه مسرحية «هملت» لقد اكتشف أن لهذا المسرحى مسرحية منسية، أهملها النقاد وضاع حقها تُسَمى «إسبانيا» إنها تراجيديا الثأر والانتقام وبها مسرحية داخل المسرحية، وأنا وفوندا نبحث منذ خمسة عشر عامًا عن فرصة لكى نغتنمها ونقِّدم هذه المسرحية ...» [S. 307]. «لقد قُمت بتبسيط المسرحية وتغييرها إلى شكل يُقدِّم الذوق والتربية إلى شعبنا ...» وغدًا سوف نقدِّمها على مسرح الأمة ويتم بثها تلفازيًا بثًا مباشرًا ليشاهدها كل أهالى قارص على الهواء ..[S.307] ويلخص التغيير الذى أحدثه على النحو التالى " : فى المسرحية التى نود أن تُمثلها قطيفة أيضًا، ستكون فوندا منافسة لقطيفة... قطيفة تصعد إلى خشبة المسرح وهى محجبة ... تثور وتغضب من الأفكار البالية التى تتسبب فى إراقة الدماء ... وفجأة ... أمام جميع الحضور تكشف عن شعرها، قطيفة شقيقة إيبك بطلة الرواية ولكنها على العكس منها، إنها محجبة على عكس إيبك الجميلة العشيقة لـ [كا] والتى تتصرف بحرية فى علاقاتها، قطيفة تحب بعفاف [الكُحلِى] • الملتزم دينيًا والذى قام بقتل مدير المعهد الذى يرفض دخول الفتيات المحجبات إلى فصول الدراسة، بل يمنعهم من الولوج من الباب الخارجى . ومن قبله قتل مذيعًا لتطاوله على الدين، يتم القبض على «الكُحلِى» ويحكم عليه بالإعدام فورًا كحكم عسكرى، وتقوم

عدة جهات وبوساطة من «كا» بإخلاء سبيل «الكُحْلِى» فى مقابل آن تكشف قطيفة عن شعرها.

يتضح من الحوار أن المهم فى الأمر ليس أن تكشف قطيفة عن شعرها بل أن يرى الشعب ذلك ... «يمكننى أن أُرتب لك ذلك... قطيفة ترتدى تحت غطاء رأسها شعرًا مستعارًا «باروكة» ... وهكذا عندما تكشف رأسها فلا أحد يرى شعرها ... [S. 324] " يؤمن صوناى بهذه المسرحية إيمانًا راسخًا ... يمكننى أن أتدبر الأمر وأرتبه؛ سيكون مسرح الشعب خاليًا .تعرض كاميرا البث الحى والمباشر يد قطيفة وهى تتجه نحو الإيشارب ... إلى غطاء رأسها فى البداية .... ثم تنتقل الكاميرا لتعرض شعر واحدة أخرى وهى ترفع غطاء رأسها بواسطة حيلة فى المونتاج ... [S. 324].

إن ما يعنيهم فى الأمر هو كشف زيف الإسلاميين، وأن الحجاب ليس عن قناعة، بل بدافع من المصالح السياسية . وأن قادة الانقلاب المسرحى لا تعنيهم حياة «الكُحْلِى» بقدر ما يعنيهم كشف هذا الزيف. وأن رجال الأمن القومى وتشكيلات المخابرات هم الذين كلَّفوا [كا] بمهمة الوساطة هذه . واتخذوا من التدابير ووضع الأجهزة اللاصقة حتى يكونوا على علم بكل مايدور. وكان [كا] بدوره يجاريهم ليفوز بمحبوبته «إيپك» ويستطيع أن يسافر بها إلى ألمانيا لكى يعيشا معًا هناك . وأنه قد أقنع قطيفة بالاتفاقية. ولم ينس أورهان باموُق أن يزج بالجنس أيضًا وسط هذا الجو المشحون بالخوف والقلق؛ ففى الفندق وعندما التقى [كا] مع إيپك فى غرفته وبثها خوفه وآلامه وحبه وهيامه بها :

« .... عانيت من الألم... ولكن الخوف من الألم يؤلمنى أكثر من الألم نفسه...»

قالت إيپك: لن أذيقك الألم مطلقًا، أنا أهيم بك... سأكون معك فى ألمانيا... وكل شىء سيكون على ما يرام»

احتضنت إيپك [كا] بكل عنفوانها وعشقها ... ومارست الحب مع [كا] بشكل لم يكن يتوقعه [كا] فى أى وقت . وقت استعذب [كا] ممارسة العنف واحتواءها بكل قوته، وكان يشعر بلذة من بياض جلدها الناعم ... ولكنهما معًا أدركا أن ممارسة الحب اليوم لم يكن بعمق ومتعة وعنف ليلة الأمس ....» [S. 330].

يعود الراوى إلى الخط الرئيسى فى هذا الجزء من الرواية، وبعد أن فرغ[كا] و[إيپك] من الحب، ارتدت إيپك ملابسها وتتصرف على عجل مخبرة [كا] بأنها سترسل أختها.

جاءت قطيفة، شرح لها [كا] الاتفاقية وأخبرها أن «الكُحْلِى» يصر على أن تكون الاتفاقية مع قطيفة أولاً حفاظًا على كرامتها حتى ولو كان هذا الاتفاق نوعًا من التلاعب . وعندما قالت قطيفة «ضع الاتفاقية فى جيبى الجانبى.. فإن هذا شىء إيجابى من أجل الكُحْلِى [S.330] أدرك [كا] أن كذبته وخديعته قد نجحت . ويشرح الراوى خلاصة الموقف بالشكل التالى»: ... لقد تعلم [كا] حتى ولو كان متأخرًا فى مدينة قارص هذه الغبية بأن الحقيقة الوحيدة فى هذه الحياة هى السعادة. إنه الآن يشعر بالسرور والسعادة لتمكنه من تلفيق هذه الأكاذيب وإقناع هؤلاء الناس التعساء بها... إنه يستمتع من سذاجة هؤلاء الذين أوقفوا حياتهم ووهبوها لهذا الصراع السياسى الذى لا طائل من ورائه ... [S.331]. ولكن بنفس القدر شعر [كا] بالحزن؛ لأن هذه الشابة الأكثر شجاعة وجسارة وتضحية منه قد بلعت الكذبة وأنها فى النهاية ستكون حزينة . ولكن الذى استمرأ الكذب لم ير ضررًا من أن يحب اللعبة ويكمل الكذبة فقال لها : «إن الكُحْلِى يقرؤك السلام، وأعاد على مسامعها تفاصيل الاتفاقية، وسألها عن رأيها النهائى ... فردت عليه قائلة: «سوف أكشف رأسى بالشكل الذى أعرفه أنا...» [S.332].

تملك الشعور بالانتصار والفرح والنشوة كل من صوناى وصديقه الانقلابى العقيد عثمان نورى چولاق عندما أخبرهما [كا]: «.. لقد تم ترتيب كل شىء وأن قطيفة وافقت على أن تلعب الدور فى المسرحية والكشف عن شعرها ورفع غطاء رأسها... كما أن «كحلى» يتوق ويتمنى إطلاق سراحه فوراً مقابل ذلك»... ولكنه أضاف.. بأن القضية التى بين أيديهم مُخْجِلَة إلى حد لا يمكن التملص منه.... واستمر محذراً بغير خجل قائلاً: «... لقد استثرت كرامة قطيفة أولاً ومن ثم كرامة كحلى» ثم قدَّم إلى صوناى الورقتين اللتين أخذهما من «الكحلى» و«قطيفة».

قرأ صوناى الورقتين وقال «إن هذا الرجل يطلب أن يُطلق سراحه قبل أن تعتلى قطيفة خشبة المسرح ... وقبل أن تُعرى رأسها... إنه واع جداً» أضاف [كا] قطيفة أيضًا تريد نفس الشىء..» [S.333] .

يتناول الحوار فيما بعد عَدم الثقة المتبادلة بين الشعب والسلطة الانقلابية أى عدم الثقة بين الانقلابيين «والكُحْلى» و «قطيفة». وماذا يحدث لو أنهم أطلقوا سراح «كحلى» وامتنعت «قطيفة» عن لعب الدور فى المسرحية . ولكن [كا] يقول لهما إنها نشأت على الارتباط بقضية وكرامة ومن هنا يمكن الوثوق بكلامها أكثر من «الكُحْلِى».

هنا يؤكد أورهان پاموُق على لسان [كا] على الارتباط الوثيق بين الفن والسياسة حيث يقول لهما: «..آدرك تمامًا أنكم لم تقوموا بهذا الانقلاب العسكرى من أجل السياسة وحدها بل من أجل الجمال والفن أيضًا ... وأنا أستنتج من حياة السيد صوناى نفسه أن حياته كلها كانت سياسة من أجل الفن... وأنتم بالتأكيد تدركون بأن تعرية قطيفة لرأسها وكشفها عن شعرها أمام سكان المدينة كلهم... سيكون هذا فنًا من جهة، ومن جهة أخرى سياسة عميقة

جداً . «أضاف الانقلابى عثمان نورى» إذا كشفت عن شعرها، نُطلق سراح كحلى... ونجمع أهالى المدينة كلهم من أجل مسرحية المساء». [S.334] . بدأت التدريبات على المسرحية، وظهرت مانشتات الصحف المحلية تُعلن عن قتل الممثل صوناى على خشبة المسرح حين عرض المسرحية ليلة أمس وفقًا لتصريحاته هو شخصيًا، وبدأت استعدادات البث التلفازى المباشر على قدم وساق، وتعاون جميع الأهالى على إنجاح هذا النقل المباشر للمسرحية .

خصص أورهان پاموُق فصلاً كاملاً للتحضيرات الأخيرة للمسرحية، وكان النص الوحيد لهذا المساء هو نص شَعْر قطيفة. وطالما أن لب الموضوع هو كشف قطيفة عن شعرها: فقد أفرد حديثًا شجيًا عن شعرها بين فوندا أسر زوجة صوناى ظائم والتى تجسد الأدوار النسائية فى مسرحياته وبين قطيفة وايپك ويقدمها أورهان پاموُق فى هذا الفصل على أنها» ... إن لفوندا أسر هدفًا وحيدًا من ظهورها بأدوار المرأة المغلوبة على أمرها والمغتصبة على مدار عشرين سنة فى الأناضول هو إثارة الرجال جنسيًا بموقف الضحية ... ! إنها ترى أن زواج المرأة أو طلاقها ... الكشف عن شعرها أو ستره ... كلها أدوات عادية من أجل إظهار المرأة على أنها المسحوقة والجذابة فى الوقت نفسه... كانت فوندا أسر تُضيف جوانب المشاعر التى يصعب على الكُتَّاب الرجال وضعها...» [S.345] .

وبمجرد أن دخلت إلى الغرفة اقترحت على قطيفة كشف رأسها والبدء فى التَّدَرب من أجل المساء... وما أن كشفت قطيفة عن شعرها دون أى دلال أو إظهار أُنوثة لم تتمالك فوندا أسر من إطلاق شهقة... ثم قالت لقطيفة بأن شعرها لامع جداً ولحيويته لم تستطع أن تحول بصرها عنه... « ... جلست قطيفة أمام المرآة وأخذت تمشط شعرها... وبينما هى تفعل ذلك بمشط كالعاج وعلى

مهل، شرحت لها فوندا: أن المهم فى المسرح هو المشهد وليس الكلام ...» وتابعت؛ «اتركى شعرك يتحدث كما يشاء .. اتركيه يُجنِّن الرجال» [S.345] ... ثم قبلت شعر قطيفة التى كانت الأفكار والهواجس تتملكها... ولكن هذا التقبيل قد أيقظ فى داخل قطيفة مشاعر متضاربة... ولم يغب ذلك عن فطنة فوندا التى كانت تسعى أن تضم أو تجذب إيپك أيضًا إلى هذه اللعبة. حاولت أن تصب بعض الكونياك فى قدح الشاى الخاص بقطيفة وعندما اعترضت قطيفة خاطبتها قائلة.. «ولكنك سوف تكشفين عن شعرك هذه الليلة... !» وعندما بكت قطيفة احتضنتها وأمطرتها بالقبلات على وجنتيها ويديها... وبدلاً من أن تُسرى عن الأختين أغضبتهن ....

عندما قالت «قطيفة» أُريد أن نعمل على النص « . ردت عليها فوندا قائلة ..» أريد أن يكون النص الوحيد لهذه الليلة هو الشعشعة والتلألؤ الذى سيصدر عن شعر قطيفة الطويل والجميل؛ سينظر إليه كل رجال قارص بإعجاب وانبهار ... والأهم من ذلك هو غيرة النساء من شعر قطيفة ورغبتهن فى لمس هذا الشعر الجَميل». [S.346].

فجأة دخل والد الأختين وقد تملكه الغضب واحمرار الوجه قائلاً: «لقد أعلن تلفاز المدينة أن قطيفة زعيمة المحجبات ورائدتهن سوف تكشف عن رأسها وتبين شعرها هذه الليلة... هل هذا صحيح..؟» [S.346] فردت عليه ابنته الكبرى... «دعنا نرى هذا فى التلفاز». ولكن المشعوذين الدينيين لن يغفروا هذا لابنتى..»

هكذا أعَدَّ أورهان پاموق الأرضية اللازمة للحدث المنتظر، ودفع بمن يُبلغ قطيفة بأن [الكُحلِى] قد أُطلق سراحه، وأنه فى مكان أمين حتى تكشف قطيفة عن شعرها، فأعلنت بدورها أنها سوف تفى بوعدها بالشكل الذى تراه مناسبًا .

كان الحاجب العسكرى لـ «صوناى ظائم» قد رتب مع فاضل أمر تهريب [الكُحلى] من زنزانته داخل شاحنة وفوق الجسر الحديدى توقفت الشاحنة وأُنزل منها [الكُحلى] وأركب عربة الخيل المحملة بأنابيب الغاز حيث تمدد فيها.. ونجح فى الاختباء فى المكان الذى أخذته إليه عربة الخيل والذى لم يكن أحد يعرفه سوى فاضل ... استغرقت هذه العملية ساعة ونصف الساعة فقط ... [S.339] وما أن أخبر فاضل [قطيفة] بأن [الكُحلى] فى مكان أمين حتى تملكتها رعشة الفرح لبرهة وهرعت نحو غرفتها . وصادفت أُختها (إيبك) التى كانت تخرج من غرفة [كا] وتشاركت الأختان سعادة هذه اللحظة . [S.339].

بينما الجميع يتابع البث التلفازى تحت نشوة السعادة التى ستتحقق لكل على حدة؛ فـ «كا» سعيد لقرب سفره هو والحبيبة إيبك إلى ألمانيا... وقطيفة سعيدة بإطلاق سراح [الكُحلى]، وفوندا أسر زوجة صوناى وشريكته فى المسرح والمسرحية وكزوجة حاكم المدينة عبرت عن سعادتها؛ لأن المسرحية ستتم وأن (قطيفة) ستكشف عن شعرها أمام كل المتفرجين والمتابعين للبث التلفازى كما وعدت صباحًا . وسط هذا الجو المفعم بالسعادة أخبر فاضل «كا» خلسة: [بأن الكُحلى يريدك فورًا، وأن عربة الخيل ستأتى إلى الباحة لتأخذك إليه...» [S.347] ولكن إيبك حذرته من الذهاب . زعم خوف "كا" وجُبْنه إلاَّ أنه اختلى بإيبك بعيدًا عن قطيفة وأخبرها بضرورة ذهابه إلى الكُحلى. ولم يهمل وداعه لها رغم الخوف الذى قد تمكن من أعماقه.

التقى «كا» مع [الكُحلى] بعد مغامرات فى شقة خربة فى بيت متهدم وما أدهشة أن وجد معه فى نفس الشقة «هاندا» التى تُعتَبر من المؤيدات للحجاب ولموقف قطيفة . انتهى اللقاء بتكليف «كا» أن ينقل هو شخصيًا رسالة الكُحلى إلى قطيفة والتى يُطالبها

بعدم الكشف عن شعرها وعدم الاشتراك فى هذه المسرحية العبثية. ورغم ملامح البغض التى ارتسمت على وجهيهما، فقد صرخ الكُحلى فيه أن ينصرف، عليه أن يوصل الرسالة التى يحملها إلى قطيفة قائلاً له ... «ستعيش غير مرغوب فيك سواء هنا أو هناك فى حبيبتك أوروبا وأنت تقلدها ... «يكفينى أن أكون سعيدًا» ... قال الكُحلى صارخًا «اذهب ... هيا ... اذهب ... اعرف جيدًا أن الذى يكتفى بالسعادة لنفسه: لن يكون سعيدًا» [S.350].

بهذا الحوار يُنهى أورهان پاموق الفصل السابع والثلاثين ويستعرض فى الفصل التالى اختطاف «كا» من قبل رجال الاستخبارات واستضافته لديهم وإجباره على الاعتراف لهم بمكان [الكُحلى]. ويستعرض أورهان پاموق كل الأساليب المعهودة لدى الجهات الأمنية من إغراء وإغواء وتهديد ووعيد وضرب وتعذيب جسدى ونفسى لكى يضطروا «كا» للاعتراف بالمكان المختبئ فيه [الكُحلى] . كل هذه الأساليب لم تجد معه . وكانت لعبتهم الجديدة إزكاء روح الحقد والغيرة فى نفسه ضد [الكُحلى] الذى كان على علاقة آثمة وهو الإرهابى المتمسح بالدين بالأختين فى آن واحد... بدأت العلاقة بإيبك حتى وهى متزوجة وكذا وهى تعيش مع والدها. ولما رأى الأخت المحجبة آغواها بمعسول كلامه... ولم يجدوا بدًا من اسماعه التسجيلات الهاتفية المسجلة لهم وهو يبث للأختين كل على حده حبَّه وهيامه بها... وعرض علينا الحوار الدائم بين رجال الفرق الخاصة ورجال الأمن وأى مثقف يقع بين أيديهم؛ فهم المسئولون عن الوطن .. أما هؤلاء فهم مخدعون ومغرر بهم وأنهم مَلُّوا من أمثال [كا] ... « .... نهض ز. دميرقول عن كرسيه وتناول جهاز التيار الكهربائى ... وأراه لـ «كا» وسأله عما إذا كان يعرف فى ماذا يستخدم.؟.... أما أمثالك المثقفون فإنهم يصيبوننى بالمرض... إنهم لا يعرفون ما يريدون؛ تُطالبون

بالديمقراطية، ثم تتعاونون مع أنصار الشريعة، تُنادون بحقوق الإنسان وتقومون بالوساطة مع المجرمين الإرهاربيين.... وتابع ز.دمير قول بصوت ناعم»... حسب الملف الذى أمامى فإن السيدة إيبك التى تفكر بالهرب معها إلى فرانكفورت لتسعد بها هناك... كانت عشيقة [الكُحلى] وأن هذه العلاقة الآثمة قد بدأت قبل أربع سنوات... كانت متزوجة من السيد مختار.... إن أول من انتبه لهذه العلاقة ـ طبعًا بعد عناصر التنصت الخاصة بنا وبالمخابرات كانت (قطيفة) .. كان [الكحلى] يأتى إلى قارص أحيانًا من أجل تنظيم الشباب الإسلامى... وكان ينزل عند الزوج مختار المعجب به أيضًا... وحين تذهب قطيفة إلى المعهد كان العاشقان الآثمان يلتقيان... استمر هذا الأمر إلى أن جاء الأب طورغوت إلى المدينة... وسكن مع ابنتيه فندق «الثلج بلاس = قصر الثلج» بعد ذلك أخذت قطيفة المنضمة إلى فتيات الإيشاربات مكان الأخت الكبرى... وبين أيدينا أدلة ووسائط تثبت بأن كازانوفا ذا العينين الكُحْلتين كان يدير أموره مع الأختين فى مرحلة انتقالية [S.357].

لم يكتف أورهان پاموق بذلك، بل استعرض الضربة القاضية التى أنزلها رجال الفرقة الخاصة على رأس «كا» حتى يزلزلوا كيانه ويعترف بمكان الكُحْلى ... « ... أقول لك هذا! لإقناعك بالخطأ الفادح الذى ترتكبه بإخفائك مكان هذا الوحش القاتل بسبب رقة قلبك .... ولكن لا يبقى لديك أى شك فى كلامى سأقرأ عليك تفريغات بعض مكالمات العشق التى انفقت دولتنا عليها نفقات ضخمة وبذلت وكالة تنصت زرعت قارص كلها بأجهزة التنصت على مدار أربعين سنة... لقد فرّغناها وكتبناها للكتاب على الآلة الكاتبة... مثلاً فى يوم .....» وفى يوم.. اتصل بها من المقاهى ثمانى مرات بالضبط فى يوم واحد... وفى النهاية، فى اليومين الآخرين اتصل بها ثلاث مرات ! .. ويمكن أن يكون قد اتصل بها اليوم ...

ليس لدينا تفريغها بعد ... ولكن غير مهم... يمكنك أن تسأل السيدة إيبك عما تحدثنا ... أنا آسف جدًا ... أرى أن هذا يكفى ... أرجوك لا تبكى.. ليفك الرجال قيدك. اغسل وجهك ويمكنهم أن يوصلوك إلى الفندق لو أردت ...» [358 /S.357].

وبدلاً من أن يحضروه إلى الفندق، أخذوه إلى محطة القطار لكى يبعدوه إجباريًا فى القطار الأول المنطلق فى التاسعة والنصف. وبينما إيبك تستعد لكى تُسافر معه إلى ألمانيا وأعدت حقيبتها، فضلت أن تقضى الدقائق الباقية على وصول السيارة التى ستأخذها إلى محطة القطار فى صحبة والدها ومتابعة التلفاز فجاءها فاضل الذى لن تنسى وجهه أبدًا حيث قال لها « ... قتلوا الكُحْلِى وهاندا ...».. شرب نصف قدح الماء الذى قدَّمته له زاهدة، وأضاف : لا أحد غير الكُحْلِى كان يمكنه أن يمنعها ... [S.390].

مدينة قارص على قدم وساق، شاحنات وحافلات الجيش والدرك تجلب المواطنين وطلبة مدارس الأئمة والخطباء إلى المسرح لمشاهدة المسرحية بالمجان كل الإعلانات والدعاية للمسرحية تكتظ بها واجهات المحلات والمبانى، وبعد أن قررت إيبك عدم اللحاق بالقطار الذى سيستقله «كا» وقتل الكُحْلِى وهاندا وقرب انتهاء الانقلاب العسكرى العبثى، وأن جميع الطرق سوف تفتح قريبًا ويعود المحافظ وقائد الموقع إلى المدينة... اتجهت إيبك ووالدها السيد طورغوت لمشاهدة المسرحية. رأى السيد طوغورت على ضوء سيارة الجب القادمة من الخلف أن عدد الغد من جريدة المدينة» سرحد = الحدود " مُعلَّق على الواجهة الزجاجية لمكتب الجريدة . توقف وقرأ : «موت على خشبة المسرح؛ لقد أردى قتيلاً الممثل الشهير صوناى ظائم بطلق نارى أثناء عرض اللَّيلة الماضية» [S.397]. سارا مسرعين نحو مسرح الشعب ... هناك سيارات الشرطة نفسها ... وظل الدبابة يبدو إلى الأمام قليلاً .

«جو المسرحية صار جديًا ... ساد الصمت على خشبة المسرح ... كثيرًا ما تظهر قطيفة وصوناى وحدهما على المسرح» ولنتابع هذا الحوار معًا:

على الرغم من هذا ... يجب أن تشرحى لى لماذا ستنتحرين ...؟

لايمكن للإنسان أن يعرف هذا بالضبط ...

كيف ؟

لو أدرك الإنسان سبب انتحاره، وحدد ذلك السبب ... فلن ينتحر .

لا ... ليس الأمر على هذا النحو ... فالبعض ينتحر من أجل العشق، والبعض منهن لعدم احتمال ضرب أزواجهن ... أو لأن الفقر مُتسلَّط على رقابهن كالسكين ....

جميلٌ ... ماالسبب الرئيسى ؟

تُشكل الكرامة السبب الرئيسى للانتحارات كلها... أو على الأقل فإنها السبب الرئيسى وراء انتحار النساء....

ألهذا السبب تنتحر صديقاتك... ؟

تنتحر النساء على أمل تحقيق النصر ... ولكن الرجَّال ينتحرون عندما لا يبقى لديهم أمل فى النصر .... [S.398/399] .

قدَّم أورهان پاموق فى هذا الفصل وجهات النظر المختلفة حول الانتحار والدافع وراء كل حالة.... وما يسببه هذا من قلق لمن قاموا بالانقلاب ولمن هم فى السلطة. قائد الانقلاب يرى:

لقد عملتُ هذا الانقلاب لكى يكون صوتكن من أدمغتكن مثل الأوروبيات ... ولهذا عليك أن تكشفى عن رأسك...

قالت قطيفة :

سأكشف عن رأسى ... ولكن لن أفعل هذا تحت ضغطكم، ولا تقليدًا للنسوة الأوروبيات ... ولإثبات ذلك سأشنق نفسى بعد ذلك .... أنا سأكشف رأسى قبل أن أقتل نفسى ...

تعرفين أن هذه سيُغضب شيوخنا الكبار، والوعاظ الذين تحملوا الصعاب للمجىء إلى قارص فى هذا الثلج ... لقد أتوا إلى هذه المدينة الفقيرة ليحولوا دون انتحار النسوة البائسات اليائسات أليس كذلك ياقطيفة... ؟ بالرغم آن القرآن....

أنا لا أناقش دينى مع الملحدين، ولامع المنافقين المتظاهرين بالإيمان وهم يرتعدون من الخوف ... غير هذا ... لننه هذه المسرحية ... [S.402/404]

انتهت المسرحية بأن قدَّم صوناى المسدس إلى قطيفة بعد أن أظهره فارغًا أمام الجمهور وأمام عدسة التلفاز، وجرَّبه عدة مرات وهو يقول لها :

إنك ستضربيننى بالنار وأنت مرتاحة البال... لابد أنك قرفانة منى لأننى قمت بانقلاب عسكرى... وأطلقت النار على الشعب؛ لأنه لا يُشبه الغربيين... لابد أن تعرفى بأننى قمت بهذا من أجل الشعب.

حسن... أنا الآن سأكشف عن رأسى... لينظر إلىَّ الجميع.... !

ساد الصمت كل الصالة... وكأن هذا شىء غير متوقع ... شاهدت قارص كلها شعر قطيفة الطويل الكستنائى الجميل.. أظهرت العدسة لأول مرة مدى الخجل الذى ارتسم على وجه قطيفة فكأنها امرأة قد خلعت ثيابها وتُعانى ألما ما... قالت وقد نفد صبرها:

ـ «أعطنى السلاح لو سمحت...»

حين أمسكت قطيفة بالمسدس ابتسم صوناى وهو يقول لها : «شعرك جميل جدًا يا قطيفة. وأنا أيضًا سأُغار من الرجال الآخرين ...»

دوى صوت السلاح، اندهش الجميع لترنح صوناى أكثر من دهشتهم من الصوت ذاته... قال صوناى وهو يترنح: «كم كان هذا كله خبلاً... إنهم لا يفهمون الفن المعاصر، ولا يمكن أن يصيروا حداثيين».

انتظر المشاهدون مونولوجًا من صوناى... قرَّبت قطيفة المسدس عن ذى قبل وأطلقت أربع طلقات أخرى. مع كل طلقة كان الجسد يهتز وينط . ثم سقط على الأرض...

حين رأى المتفرج مع الطلقة الرابعة أن الدم ينبثق من وجه صوناى قطع الأمل فى أن يسمع جملة مسرحية من صوناى عن الموت أكثر من انتظار تجسيد الموت.

خاطبت قطيفة المتفرجين : «يبدو أننى قتلته»...

صاح صوت من الصفوف الخلفية لطلاب الأئمة والخطباء قائلاً: «حسنًا فعلت»

انشغلت قوات الأمن بالجريمة التى على خشبة المسرح وسحب الجنود الستار بشكل هزلى، ولم تستطع تحديد مصدر الصوت الذى بدد الصمت . ولم يدرك المتابعون أن حادثة القتل حقيقية إلاَّ عندما سمعوا صرخات وشهقات المدرسة نورية المتابعة لصوناى والنص بإعجاب من الصفوف الأولى [S. 405/ 506] .

هكذا أنهى أورهان باموق مسرحية «الانقلاب المسرحى «على خشبة المسرح بقتل الانقلابى الأتاتوركى دون أن يحدد بالضبط من هو القاتل؛ هل قتلته قطيفة.. ؟ هل الطلقات النارية جاءت من

غيرها... ؟ هل هو الذى قتل نفسه وبدَّل خزنة المسدس حين كان يظهرها فارغة بحركاته البهلوانية على المسرح ...

اختلفت الآراء والرؤيا والتفسيرات وفقًا للاتجاه السياسى للمصدر. وتم الحكم على قطيفة بعقوبة السجن مدة ثلاث سنوات وشهر لتسببها بالقتل نتيجة عدم الحيطة والانتباه. ولم تُحاكم وفقًا لأسباب سياسية .

هكذا ... بالرغم من نفى أورهان پاموق كتابته للرواية السياسية، ففى حوار مع جريدة السفير فى ١٣/١٠/٢٠٠٦؛ قال: «لا أكتب رواية سياسية حتى أقوم بدعاية سياسية لقضية محددة، بقدر ما أطمح إلى وصف الحالة النفسية السيكولوجية للناس فى مدينة معينة. المدينة فى هذه الرواية تُدعى قارص، تقع عند طرف شمال شرق الحدود التركية، لكنها فى الوقت نفسه تُمثل تركيا كلها . رغم هذا النفى فرواية الثلج مشحونة بالأفكار السياسية والشخصيات السياسية من إسلاميين ثوريين، ويساريين قدامى، وممثلين للأحزاب، ووطنيين أكراد عطالين، وأتراك أتاتوركيين، ويساريين منفيين وملحدين وباحثين جادين عن الله، ونماذج متعددة للفتيات اللاتى ينتحرن لأسباب مختلفة من أهمها حظر الحجاب والمنع من متابعة الدراسة الجامعية والبعض منهن قد انتحرن دفاعًا عن كرامتهن. وبقدر ما أثارته هذه الرواية من نقاش ونقد فقد أثبتت إبداعية أورهان پاموق، وأنه كان يعنى كل كلمة وكل اسم وكل لون استخدمه خلال رواية الثلج والذى قدَّم فيها مفاهيم جديدة لندف الثلج وذوبان الثلج.

قائمة المصادر والمراجع :

١ ـ نزار آغرى ؛ الحياة ١٣ / ١٠ / ٢٠٠٦ م

٢ ـ المرجع السابق .

3 - Orhan Pamuk, I stanbul Hati ralar ve s ehri 16 Bask -, Nisan 2007, 513-14.

4 - Serdar kuru .http www.;nfo-turc .Org /article 1053 htmi .

٥ ـ نفس الكاتب ونفس الموقع

6 - Aksiyon, Say - 10,11,14 s ubat 1995, S.50 Konu s an Ercu ment Dursun.

7 - O .P .I stanbul .2.27

8 - O - I stanbul 247 - 258.

9 - Yildiz Ecevit, Orhan Pamuk , u Okumak , Gerçek yayin evi, Ist. 1996, I .Baski .S 22 .

10 - Orhan Pamuk 60 lardan bu yana Romanda fazla Degisiklik yok I (sorusturma Cevabi) Hurriyet Gosteri, Mayis 1989 , sayi 100 S.16, 17.

11- Orhan Pamuk agy , S , 17.

12 - Milliyet Sanat, 7 Mayis 1999 .

13 - Gelenek ve yenilik,, Konusmacilar Enis Bater , Orhan Pamuk , Karsidan Karsiya Geçerken Sanat, yapi Kride yayinlari ist 1995. I Bask S 194 - 195.

14 - Orhan Pamuk Kara Kitap, i Anlatiyor " Konusan : Hami Çagdas, Hurriyet Gosteri nisan 1990 sayi 13,527.

١٥ ـ سردار قورو ، مرجع سبق ذكره .

16 - Alintilayan, Ahmed Kabakli, Turk Edebiyati , Turk Edebiyati-Vakfi yayinlari, Cilt 5 Istanbul 1994, S 905.

١٧ . سردار قورو ، مرجع سبق ذكره .

18 - Orhan Pamuk kara kitap, anlatiyor iagy. S. 27.-

19 -Kara Kitap uzerine yazilari derleyen kitap için Bibliyografa, ya bakiniz.

20 - Buray Biçer , Orhan Pamuk Romancilig ve Romanlar 1998. S 1-18

21 - Dilor 7 @ hotmail. Com.

٢٢ . نفس الموقع .

23 - Orhan Pamuk , Kar , iletisim, i, Bask Istanbul , Ocak 2002 .

رواية جودت بك وأولاده
وملحمة الأجيال فى تركيا المعاصرة

عبد الرحمن أبو عوف

تنتسب رواية (جودت بك وأولاده) للروائى التركى المعاصر (أورهان باموق) لنوع الرواية النهرية.. رواية الأجيال التى تطمح بجيل الفن الروائى أن تقدم صورة بانورامية ملحمية شاملة وعريقة لمراحل تاريخية متعاقبة.. تلتقى فيها أحداث التاريخ المعاصر والتطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية مع مصائر الشخصيات وتحدد السمات الطبقية لجدل العملية الاجتماعية.

هى رواية لابد أن تتضمن العرض الملحمى للحياة فى مجموعها على عكس العرض الدرامى لها، تقديم الأشياء العرضية الخارجية فى الحياة والتحول الشاعرى الملحمى للأشياء الأكثر أهمية، التى تؤلف مجالاً من مجالات الحياة وللأحداث الأكثر نمطية والتى تحدث بالضرورة فى مثل هذا المجال، ويدعو (هيجل) هذه المسلمة الأولى من مسلمات العرض الملحمى «كلية الأشياء أو الأشياء فى كليتها».

والنهج الروائى والبناء المعمارى الذى شيده الكاتب التركى هنا، يتبدى متأثرًا بنهج وأسلوب كبار الروائيين الواقعيين بلزاك،

وتولستوى، وتوماس مان، ونجيب محفوظ. فهو يصور ويجسد بالصورة والرمز ويحلل فى تفصيلات جزئية وبناء ورسم أنماط ونماذج إنسانية تصور كلية المراحل البارزة والحاسمة من تاريخ وحياة تركيا منذ عام ١٩٠٥ فى أواخر وانهيارات الخلافة العثمانية وترهلها فى عهد الخليفة (عبد الحميد) حتى الانقلابات العسكرية فى السبعينيات.. بكل تناقضاتها وصراعاتها السياسية والأخلاقية.

ويكاد التماثل والتطابق يتحقق بين كل من رواية البادفبرك لتوماس مان، وثلاثية نجيب محفوظ، وبين رواية (جودت بك وأولاده) لأورهان باموق فى اختيار شريحة عائلة التجار بتتبع أجيالها كتجسيد لنماذج المراحل التاريخية والسياسية والأخلاقية. والثقافية بجانب تصوير نبض الإيقاع التاريخى والطراز المعمارى وحواش وتفصيلات الحياة والعادات والتقاليد والمثل والتصورات الشعبية.

وقبل أن نقوم بمحاولة تحليل وتفسير البناء الجمالى والفنى ونكشف عمق وثراء الموضوعات والإشكاليات التى طرحها الخطاب الروائى فى استعادة وإعادة خلق مراحل زمنية عريضة لتاريخ تركيا المعاصر تبدأ بانهيار الإمبراطورية العثمانية (١٩٠٥) ووفاة أتاتورك (١٩٣٨) والفوضى والانقلابات العسكرية فى السبعينيات من القرن الماضى، ولكن كما عاشها الشعب التركى فى أجياله المتعاقبة (عائلة جودت بك) وحيث كل جيل يمثل منعطفًا وكل منعطف يكون رجالاته وعقلياتهم قبل كل ذلك تتوقف عند المعلومات القليلة التى عرفناها عن الروائى التركى المعاصر (أورهان باموق).

هو من مواليد (١٩٥٢) شاب أستاذ زائر فى جامعة برتستون وحائز على أعلى جائزة أدبية فى تركيا (جائزة الروائى أورهان كمال).

إن أبرز ما حققه (أورهان باموق) هو إدراكه المشكلة المنهجية الأساسية لهذا النوع من الروايات الواقعية ذات النفس الملحمى وهو

أن (كل شىء سياسة) ولم يكن يعنى أن كل شىء سياسة بالمعنى المباشر، بل يعنى أن نفس القوى الاجتماعية التى تحدد وهى فى قمة وحدة نشاطها القرارات السياسية، تمارس أيضًا تأثيراتها على كافة مظاهر الحياة اليومية فى العمل والحب والصداقة والزواج.. إلخ. وفى كل مرحلة من مراحل التاريخ تخلق هذه القوى الاجتماعية نماذج معينة من الناس، تظهر سماتها المتميزة بنفس الطريقة فى كل مجال من مجالات الحياة والنشاط الإنسانى حتى على الرغم من أنها تتخذ اتجاهات مختلفة ومضامين مختلفة، ودرجات متفاوتة من الشهرة، وهو هنا يشارك عظمة الكُتَّاب الواقعيين الكبار، على وجه الدقة، فى قدرتهم على كشف وجلاء هذه السمات الإنسانية النموذجية فى كل مجال من مجالات الحياة، وكما جاء فى دراسة (سيرة الأجيال فى الرواية المصرية التركية) لمحمد هريدى فى عدد مجلة فصول مارس ١٩٨٢.

فمنذ أواخر القرن السابع عشر والدولة العثمانية تتعرض لانهيارات سياسية واقتصادية، ويتربص بها فى الخارج أعداؤها فى أوروبا شرقًا وغربًا، ودفع هذا الأتراك إلى محاولات عدة للإصلاح وتجددت أيديولوجيات متعددة حاولت علاج هذه الانهيارات منها ما هو إسلامى يرى فى الجامعة الإسلامية طريق الخلاص وما هو عثمانى يرى الوحدة بين الولايات العثمانية حيز سبيل إلى التجانس بين العناصر والقوميات المختلفة، ومنها ما هو ليبرالى برعه فى النظم الغربية وحضارة الغرب أرقى وسيلة لإنقاذ الدولة العثمانية.. بجانب ذلك تحددت دعوة إلى القومية التركية واستقطبت غالبية المثقفين الأتراك، خاصة بعد هزيمة الدولة فى حرب البلقان عام ١٩١١ وما نتج عنها من انسلاخ الولايات العثمانية ثم هزيمة حرب طرابلس عام ١٩١٢ أمام إيطاليا ثم أعقبتها الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ والتى فجرت القومية التركية ضد احتلال الدول

الأوروبية لأجزاء من تركيا بجانب ذلك فقد أصيب الأتراك فى صميم قوميتهم الإسلامية حين انضم العرب إلى أعدائهم الحلفاء.

وفى هذه المرحلة الملتهبة من تاريخ تركيا المعاصر ومنذ أوائل القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن نفسه قام صراع سياسى من أجل الاستقلال والدستور، وشكل المطالبون بالدستور جمعيات سرية خلعت (السلطان عبد العزيز) من العرش وأجبرت السلطان (عبد الحميد) على إعلان الدستور الأول عام ١٨٧٦ والدستور الثانى (المشروطة الثانية عام ١٩٠٨) قد تميزت الحياة الحزبية بعد هذا الإعلان بالصراعات، التى تصاعدت إلى مستوى الصراع الدامى قبل الحرب العالمية الأولى.

فى أتون هذا الصراع السياسى والقلقلة الاجتماعية التى صاحبته وجدل العملية الاجتماعية، تبدأ وقائع وأحداث الرواية وتتعرف فى سرد تقليدى يعتمد الوصف والتفصيلات الجزئية الميكروسكوبية تتعرف على (جودت بك) عميد أسرة التجار فى استانبول والذى سوف يتابع الروائى تقديم حياته وسلوكياته وطموحاته حتى الجيل الثالث من أحفاده فى نسق بنائى تتداخل فيه أحداث وتطورات الواقع التركى السياسى والاجتماعى.. والأخلاقى على مصائر وهموم ورؤى الشخصيات الرئيسية والثانوية.. بحيث يصبح المعطى الفكرى فى النهاية صورة إجمالية موسعة لأخلاقيات ومثل وتقاليد وأعراف الشعب التركى منذ عام ١٩٠٥ حتى السبعينيات.

(جودت بك) فى السابعة والثلاثين من عمره خاطب وسيتزوج قريبًا ابنه أحد الباشوات القدامى الذين عملوا مع (السلطان عبد الحميد). هو غارق فى عالم التجارة والربح والخسارة، يتجنب إبداء الرأى فى مشاكل السياسة وينأى بنفسه عن التورط فى إبداء رأى مع أو ضد بعكس شقيقه (د. نصرت) الذى قرأ تراث الثورة

الفرنسية وذهب إلى فرنسا وبعض بلدان الشرق الأوسط وأصبح عضوًا فى تنظيم (جمعية تركيا الفتاة) وهو عدو معارض للسلطان يدعو إلى النظام الجمهورى، ويعتنق المبادئ الليبرالية رغم أنه يعانى مرض الصدر نتيجة القلق والإفراط فى تناول الكحول.. والعربدة.

و (جودت بك) يعرف أن آخاه (نصرت) يحتقره لبلادته وجموده ولا مبالاته، ويثير هذا نوعًا من الخجل لدى (جودت) الذى يعانى من تحديد مشاعره تجاه أخيه بين الكراهية والحب، ورغم ذلك فهو يقف بجانبه فى مرضه، ويعمل على تنفيذ وصيته فى احتضان وتربية ابنه (ضياء).. الذى سوف يصبح عسكريًا فى الجيش التركى وتطل من خلاله على نموذج العسكرية التركية فى عهد أتاتورك.

وعبر علاقة (جودت بك) بصديقه الناصر المتحرر (فؤاد بك) وهو ابن لأسرة ذات تقاليد تجارية فهو من عائلة سلانيكية يهودية اعتنقت الإسلام تستمع لصوت تيار معارض للخلافة يقول (فؤاد بك).. «اسمع الحياة هنا لا تطاق.. الحرية معدومة هنا.. الدولة عليلة.. كل شىء عفن وفاسد وأنت تعرف هذا جيدًا.. أليس كذلك.. طالما تعرف ذلك فلابد لك أنت أيضًا من أن تكون فى صف المطالبين بأن نصبح نحن أيضًا مثلهم مثل الأوروبيين.. بأن نتقدم إلى الأمام ولو بضع خطوات غير أن هذا لا يعنى الجلوس هنا، ونتناول الطعام مع هؤلاء المتباهين الغارقين.. لا يعنى الرقص والتكلم باللغة الفرنسية أو اعتماد القبعة على الإطلاق بل يعنى الوقوف فى وصف مؤيدى قضية الحرية الديمقراطية.. ما رأيك».

وعلى لسان (شكرى باشا) والد خطيبة (جودت) نقرأ اعتراف رجال السلطان بالمصير المعتم الذى ينتظر الخلافة فى صراحة يقول (شكرى باشا) «عصرنا نحن يولى إلى غير رجعة.. القيت قنبلة على الخاقان الكبير عبد الحميد.. الصبية جميعًا ثوريون.. ما من أحد راضٍ بالأوضاع من كان يخطر بباله أن من الممكن إلقاء

قنبلة على عبد الحميد؟ هذا أيضًا سيطاح به، سيدحرجونه عن عرشه»..

وتقع الثورة ويتم التحول الكبير وتسقط الخلافة العثمانية العتيدة وتعلن الجمهورية.. ولا يقدم الروائى تصورًا وتفسيرًا وتحليلاً لعذابات وويلات التحول فهو يختصر الأحداث والأزمات التى صاحبت الثورة لينقلنا فجأة إلى حكم أتاتورك حيث يرصد التشوهات والتغيرات العنيفة التى أحدثها نزوع أتاتورك المتهور لاعتناق الأسلوب والنمط الغربى والقضاء على ألوف العادات والتقاليد الإسلامية، وتتبع أزمة الانفصال التى عانتها الشخصية التركية والتى مازالت قائمة حتى الآن.

ونجد أنفسنا دون تمهيد فى عام ١٩٣٦.

ونلتقى فى القطار العائد من أوروبا بعائلة تركية ينطق كبيرها بلسان حال هذه المرحلة وتوجهاتها فى عبارات دالة يقول (سعيد بك).. «ستكون أوروبا بالنسبة لنا، بعد الآن شيئًا، أقول شيئًا وأعنى هدفًا أو على الأصح نموذجًا ومثالاً» كان (سعيد بك) يقول هذه الكلمات بسرعة وهو يهتز مع اهتزاز عربة المطعم فى القطار «حان وقت التخلى عن الكبرياء وتركها جانبًا، ما أكثر ما كررت العبارة التالية: مضت سنوات وسنوات على نجاح دوى المدافع وضجيج الآلات فى إسكات صليل سيوفنا.. لم تعد الدولة تلك الدولة القديمة لم تعد الدنيا أيضًا كما كانت قديمًا.. أشرفنا على منتصف القرن العشرين.. نحن الآن فى شباط عام ألف وتسعمائة وستة وثلاثين وماذا تبقى حتى نصل عام ألف وتسعمائة وخمسين لنشرب ولنترك الكبرياء جانبًا ولتتمثل الجمهورية وأوروبا فى أعماقنا..».

وعلى هذا المستوى من التعبير المرتفع المثيرة يكشف (أورهان باموق) من بورصة المعاملات الروحية» بوصفها مأساة

تراچيدكوميدية» عميقة تسيطر على روح الطبقات البرجوازية ويقدم الروائى نماذج نمطية لجيل هذه الفترة من حياة تركيا الحديثة مجسداً فى ثلاثة زملاء هم المهندس (عمر) العائد من دراسة وعمل فى أوروبا والمهندس الحالم (رفيق) ابن جودت بك والمهندس الشاعر (محيى الدين).

غير أن الروائى.. فى معظم الحالات وفى رسمه وبنائه لهذه الأنماط والنماذج لم يعطنا سوى هياكل مجردة ترفل فى عبارات يدوية من البلاغة اللفظية، ولم يصل لما أحدثه كبار الروائيين الواقعيين أمثال بلزاك وستندال وتولستوى من خلق أقدار ومصائر نماذج رجال ونساء من لحم ودم، ورغم ذلك فهؤلاء الثلاثة.. عمر، ورفيق، ومحيى الدين، على الرغم من أنهم يمكن أن يعتبروا من الناحية السطحية فقط مجرد حالات فردية قصوى.. فرغم ذلك فإن مثل هذه الحالات الفردية القصوى تجسد الأشواق والرؤى والأحلام والطموحات العميقة لأفضل أبناء البرجوازية التركية فيما بعد ثورة أتاتورك.

ولقد حاول بجهد مركب من الغنائية الرومانسية والواقعية أن يصور الكارثة الحتمية لتلك النماذج وهزيمتهم الحتمية فى صراعهم ضد القوى السائدة فى عصرهم وانسحابهم الضرورى من الحياة أو بتعبير أدق نبذهم الضرورى من العالم الذى عاشوا فيه.

إن (عمر) نموذج جيد للطموح والمغامرة.. والعصامية.. لقد وصفه (سعيد بك) بأنه (راستنياك) بطل الكوميديا الإنسانية لبلزاك إنه نموذج عصر أتاتورك.. ونتعرف من كلماته على توجيهاته منذ البداية عقب عودته من أوروبا.. (أنا أيضًا كثير الشوق والتوق، أنا مولع بكل شىء.. وأريد أن أمتلك كل شىء.. سبق أن سألتمونى قبل قليل.. أريد امتلاك كل شىء.. أتوق إلى النساء الجميلات..

إلى المال إلى الشرق والحياة.. إلى الشهرة.. لماذا تضحكون؟ عندى رغبة جامحة فى كل هذه الأمور إلى درجة أستطيع معها أن أقدم روحى فداء لها!».

لقد قاده طموحه العملى إلى توقيع عقد للعمل فى نفق بين أبرزنجان، وكماه بعد أن اتفق مع إحدى الشركات التى كانت تنفذ سكة حديد سيواز - ارضروم، وهناك حيث العواصف الثلجية والوحدة والكأس ولعب الشطرنج مع مهندس ألمانى معاد للنازية، والعمل المكثف المجهد سيتيح له كسب قدر كبير من المال ولقد ارتبط قبل سفره بعلاقة عاطفية لا نعرف تحديد نوعها مع الفتاة (ناظلى) نموذج الفتاة التركية الجديدة التى صقلتها الثقافة التركية وهى ابنة (مختار بك) النائب بمجلس الشعب، وهو من رجال عصمت أيضًا، وهو نموذج لرجال ثورة أتاتورك.. لا يترك فرصة ليظهر ولاءه وحماسه للعهد الجديد.. وتنتهى هذه العلاقة بخطبة (ناظلى).

غير أن برجماتية ونفعية (عمر) لا تنفى عنه أنه يتمتع بموقف فكرى أعلنه أكثر من مرة إنه يقول لرفيق فى أرض الموقع الذى ينشأ فيه خط السكة الحديد متأملاً «هذا صحيح تمامًا.. هنا فى تركيا.. لا يستطيع الإنسان أن يؤمن بشىء عن طريق العقل!.. إما أن تؤمن بالله مثل أولئك أو لا تؤمن بشىء لأن كل شىء مزور فى هذه البلاد.. كل شىء تقليد.. كل شىء كاذب.. جميع الأمور ملآى بالذبذبة والنفاق والتضليل.. أنت تتحدث عن روسو.. من هو روسانا نحن؟ أهو نامق كمال؟ هل تستطيع أن تقرأ ما يكتبه؟ وهل يستيقظ أى إحساس فى داخلك إذا فعلت؟ ربما استطاع ذات يوم أن يحرك بعض المشاعر لدى بعض الناس يبدو أنه كان أفضلهم على أى حال، وماذا بعد؟ إن الألمانى محق فى كلامه، تلك الفترة التى استمرت فى فرنسا خمسين عامًا على الأقل لم تدمْ عندنا ولو

خمسة أشهر، وبعدها دفن كل شىء فى الأوحال القديمة للابتذال والنفاق.. هذه هى تركيا! وآه من تركيا! كلما فكرت بها تكاد الدموع تنهمر من عينى غير أنها هكذا كما ترى!.. ويجب الامتناع عن التفكير!».

هذه الكلمات المثقلة بالمرارة والحيرة تحدد إشكالية التحول السياسى والاجتماعى والأخلاقى الذى أحدثته ثورة أتاتورك الفوقية فى جدل العملية الاجتماعية لبيئة وأسس المجتمع التركى.. لقد عجل بجعل تركيا تتوجه كليًا لنمط وأسلوب ونسق الحياة الأوروبية الغربية، وأجبرها على الانسلاخ عن تراثها العربى الإسلامى، وأحدثت هذه التحولات خلخلة للقيم القديمة، ولم تحل محلها قيم لها جذورها ونسقها المستقل بتراث الشعب التركى، ولعل معركة تغير حروف اللغة العربية إلى اللاتينية وإجبار الشعب على ارتداء القبعة بدلاً من الطربوش، تقدم نماذج دالة للمفهوم القشرى السطحى للحداثة والتغريب، التى هبت كالعاصفة على حياة ومثل الشعب التركى.. وكل هذا طرح ارتباكًا وقلقلة جسدتها النماذج المقدمة فى هذه الرواية الاجتماعية النقدية، ولعل أبرز نماذجها الدالة على المعاناة والحيرة والبحث المضنى عن طريق وهوية.. نجده فى نموذج (رفيق) الابن الأصغر لجودت بك وممثل الجيل الثانى من هذه الأسرة.

إن (رفيق) المهندس الشاب الحالم والمثقف ثقافة فرنسية خاصة ثقافة عصر التنوير والقرن الثامن عشر؛ حيث يقرأ لروسو وفولتير وبعضًا من الأدب التركى والاقتصاد من آدم سمث حتى كارل ماركس.. يعيش حياة عادية روتينية هادئة مع زوجته الرقيقة الوديعة (بريهان) وطفلته، ويعمل فى شركة أبيه، التى توسعت واستفادت من أزمات الحرب والتغيرات السياسية والاقتصادية التى شهدتها تركيا وأصبحت شركة مهمة للاستيراد والتصدير.

إن رفيق ولفرط حساسيته وإدمانه التفكير فى نمط وأسلوب حياته وعمله ومراقبته فى قلق التحولات التى تحدث فى تركيا، يصاب بالملل والضجر.. ويبدأ رحلة البحث عن معنى لحياته، ويرفض هذه الحياة الروتينية ويعانى من تحديد وتشخيص حالته، ويبدأ فى الغرق فى نوع من الاكتئاب والفتور والملل من الزوجة والبيت والعمل والحياة.. إنه يصرخ وحيدًا (لست على ما يراه أنا فى وضع سيئ وحياتى خرجت من سكينتها.. لا أستطيع أن أكون كما كنت فى السابق.. لا أستطيع أن أعيش كما كنت أعيش من قبل.. ليس الأمر هكذا بالضبط.. أريد أمورًا أخرى.. لم أعد قادرًا على الاستمراركما تعودت سابقًا» وعبثًا يحاول القراءة وكتابة اليوميات لعله يتخلص من هذه الحيرة والملل غير أن أزمته تزداد تعقدًا ولا يجد مفرًا من هجرة البيت والزوجة والطفلة والعمل واستانبول، لا يجد حلاً إلا فى السفر إلى عمر حيث يجرى مد سكة الحديد لعل تغير الحياة وجو العمل يبددان هذه الغربة، ولعله يحقق مشروعاته فى الكتابة عن تنظيم المسألة الزراعية هناك ومن ثمة يحقق معنى لحياته ويشارك فى الحياة العامة.

وفى غمار جو البرودة وعواصف الثلوج وفرح وطزاجة الطبيعة وحومة عمل عمال السكة الحديد يبدأ (رفيق) يتخفف من حيرته وضجره، ويشرع فى القراءة الجادة فى كتب التنظيم والإدارة والاقتصاد، ويبدأ فى الكتابة المنظمة عن مشروعاته وتنظيماته ومبادئه والأسس ذات العلاقة بالتنمية الريفية، ويلتقى هناك بشخصية مؤثرة فكريًا وعقليًا وهو المهندس الألمانى الإنسانى النزعة والثقافة والمعادية لنازية هتلر، والذى يفلسف لرفيق التناقض بين سمات وجوهر الشخصية التركية ويدله على قراءة جيته شبكر وسماع الموسيقا الكلاسيك وأشعار هولدرين، يقول المهندس الألمانى ملخصًا رؤيته فى إحدى المناقشات مع رفيق وعمر

«أنا لا أحب الشرق.. أنا أمقت هذه الأجواء هنا، وأكره هذه الأرواح التى لا تتناغم قط مع روحى.. ثم أعاد قراءة قصيدة هولدرين «إن الشرق.. مثله مثل أحد الطغاة المثيرين للرهبة. يسحق الإنسان وينزله إلى الدرك الأسفل بقوته وأنواره. المزيفة للبصر، فالإنسان هناك مضطر لأن يتعلم الركوع قبل أن يتعلم المشى، لأن يتعلم الصلاة والدعاء قبل أن يتعلم الكلام».

وهو يسخر من طموحات عمر.. وتقمصه لشخصية راستنياك قائلاً أما أنت فإن هذه التجربة ليست مناسبة لمطامحك وأهوائك ذلك لأن هذه التجربة لم تظهر بعد، حسب اعتقادى من حشائشها وأشكالها العنيفة التى لا تفيد فى شىء.. إن الثورة الفرنسية الدامية هى الأرضية التى وقف عليها راستنباك بلزاك ماذا ترى هنا؟ مازال (كريم بك) هو السيد الأكبر، أكبر أرباب العمل هنا فى أعمال تمديد سكة الحديد هنا، وهو أحد الأغوات الإقطاعيين.. هو إقطاعى كبير ومتعهد خط حديدى ونائب فى مجلس الأمة فى وقت واحد.. لأمثالك أنت لم يتركوا أى شىء يا صديقى.. آه ما الذى ستقوم بفتحه أنت يا هر فاتح.. أيها الفاتح الهر.. أنت.. إذا كانت الحشائش العنيفة والأشواك القديمة تغطى كل مكان؟!».

وتكشف هذه المناقشة عن عدم إحداث ثورة أتاتورك لتغيير جذرى للعلاقات الاجتماعية فى الريف وأنها حركة إصلاحية مست سطح الحياة الاجتماعية التركية، واكتفت بالقشريات والمظاهر دون الجوهر وأنها استبدلت استبداد الخلافة بوصاية أتاتورك وعصابته من المنتفعين ويسلط الكاتب الضوء على رجال مجلس الأمة والحزب ويسخر من وصوليتهم وخوائهم وإفلاسهم السياسى، وانتهازيتهم أما النموذج الثالث لشباب وجيل هذه المرحلة المليئة بالتناقضات والرؤى المتعارضة للسياسة والأخلاق والقيم والفكر فيعكس جانبها الأدبى.. المهندس (محيى الدين) هو مثقف وشاعر

حاول بلا جدوى أن يصطاد طائر الشعر المخاتل فأجهده ولقد أصدر ديوان شعر صغيرًا لم يحدث صدى فى الحياة الثقافية الراكدة.. هو شخصية عصابية قلقة سكيرة.. انتحارية يفكر فى إنهاء حياته لو لم يحقق طموحاته كشاعر و وهو ساخط على عفن وخواء الحياة السياسية يتابع أخبار الواقع التركى والعالم بنهم ويقظة ويشعر بالحيرة والتمزق، وألاً معنى، ينفق حياته فى خمارات حى (البى اوغلو) باستانبول القديمة ويلجأ عندما يفقد الطريق إلى العاهرات لعله يجد اليقين فى الجنس، وهو يشعر بذاتيته المتورمة وأستاذيته ويفرضها على طالبين من طلاب الأكاديمية العسكرية يقرضان الشعر، ويحلم بالتسلل إلى المؤسسة العسكرية عن طريقهما، ويفكر بأن شاعريته وحياته ذهبتا سدى.

ويلتقطه من براثن أزمته وفى إحدى الخمارات مفكر قومى تركى متمرس هو (ماهر التايلى) يقرأ فى هذه الكلمات ما فى نفسه ويشخص أزمته يقول «قرأت أشعارك.. وحين قرأت هذه الأشعار وتذكرت وجهك الذى رأيته عند باب دار النشر أدركت أنك إنسان حزين بائس مثقل بالهم شاعر موهوب وحزين.. من النظرة الأولى يبدو للمرء أنك تمتلك كل ما هو ضرورى لكتابة الشعر الجيد ولكن هناك نقصًا محددًا.. وهذا النقص يكمن فى المبدأ. فى القصيدة.. حياتك بلا عقيدة!» وبعد مناقشة يعرض عليه الانتساب إلى عقيدته «أنت تركى.. فكر بذلك!؟ فكر بالذوبان فى بوتقة المجتمع من خلال معارك النضال فى سبيل العقيدة المشتركة لجميع الأتراك بوصفك واحدًا منهم! فكر بالاندماج فى المجتمع مع إخوتك الآخرين فى الدم.. فكر.. بنسين ذاتك فى سبيل أن يكونوا سعداء. أنت لا تؤمن إلا بالشعر وبنفسك. وما يثير إعجابك على أنه شعر هو ذلك الكلام القذر الذى كتبه الأوروبيون كما فهمت من كتابك.. ألم يكن بودلير هو من أثار إعجابك؟ ذلك الفرنسى العفن مدمن الحشيش.. يجب أن تعلم أنك تركى.. ألا تعرف المظالم التى يمارسها

الفرنسيون ضد أبناء قومنا؟» ويعرض عليه الانتساب إلى تحرير مجلة «النذير» صوت الحركة القومية التركية.

وفى عام ١٩٣٨ يتوفى أتاتورك.. بعد أن أحدث هزة وبلبلة وعاصفة فى بنية وواقع المجتمع والتاريخ التركى وأثر فى مسار تاريخه المستقبلى.. لقد كان الزعيم الأوحد والقائد والدكتاتور.. هو الذى يفكر ويحلم ويشرع ويتخذ القرارات الفوقية فى وصاية على الشعب ولعل لقبه أكبر رمز على ذلك.

ويعقب وفاته صراع على السلطة بين عصمت باشا وأطراف أخرى ولا يقدم الروائى تحليلاً عميقًا وجدليًا لطبيعة تناقضات وصراعات هذه المرحلة، ويكتفى بعكس آثارها على مصير أبطاله ومصير عائلة جودت بك إن عثمان الابن الأكبر (لجودت بك) نموذج الرأسمالى البرجماتى، الذى يستفيد من الأزمات لزيادة دخله على عكس شقيقه المفكر والمثقف (رفيق) الذى يبيع نصيبه فى الشركة ويفتح دار نشر يطبع فيها، وينشر تيارات الفكر والثقافة المعاصرة للأوروبية.. غير أنه يبلور ويجسد بالصورة والرمز أزمة تركيا فى بحثها عن طريق بعد ثورة أتاتورك وينفق وقته فى التنقل فى عواصم أوروبا ويغرق فى الوحدة والتآكل والملل حتى أن زوجته تهجره وتتزوج من آخر.

أما (محيى الدين) فقد غرق فى السياسة وحركة القوميين الأتراك وأصبح عضو مجلس الأمة من حزب العدالة فى حين أصبح (عمر) يملك مزرعة فى (كماة) وحقق طموحه، وأصبح رجلاً غنيًا، وتزوج من زوجة بالغة الحماقة، ويستغرق الكاتب فى إيراد تفصيلات عرضية لحياة أبطاله وأسرة جودت بك فى نهايات حياتها وفاة الأم والأب وظهور الأحفاد.. ميولهم واهتماماتهم الجديدة، التى تعكس فترة السبعينيات التى ينقلنا إليها الكاتب بلا تمهيد؛ حيث يبدأ العسكريون فى التدخل فى السياسة وتتعاقب

الانقلابات العسكرية.. وترتمى تركيا فى أحضان الولايات المتحدة والأحلاف العسكرية ويضرب اليسار بعنف.. ويجسد هذه المرحلة تعليقات حفيد (جودت بك) الرسام التشكيلى أحمد بن رفيق الذى يرث خبرة وثقافة وتراث والده وخطيبته الفتاة المعاصرة (ايلكتور) التى تستعد للسفر إلى باريس لإعداد رسالة دكتوراه عن تاريخ الفن.

وعبر مناقشات بين (أحمد) و (ايلكتور) حول الوضع السياسى والفنى يعرض الكاتب رؤية واقعية جدلية عن مصير تركيا وثقافتها وفنها تدور فى إطار الأصالة والمعاصرة والثورية النابعة من تراث تركيا الإسلامية.

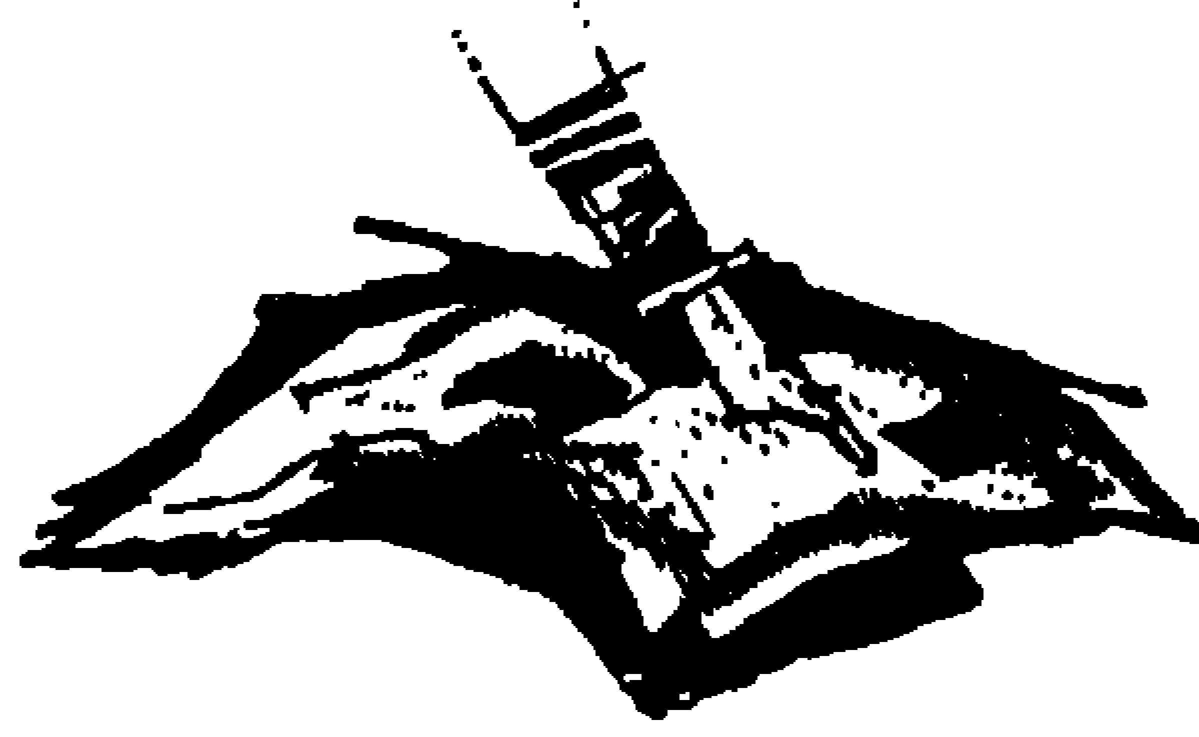
لقد حاول (أورهان باموق) أن يقدم صورة إجمالية موسعة وعريضة لتراجيديا الحياة التركية منذ أوائل القرن العشرين حتى السبعينيات.. ولا جدال أنه تأثر بهذا النوع من الروايات الملحمية، واختار شريحة أكثر عناصرها حركة ودلالة وهى التجار، إنه يبدو متأثرًا فى نهجه الروائى.. بجالدوسى فى ملحمة أسرة الفورست وتوماس مان فى اليادبتورك وهو تلميذ مجتهد فى رسمه لنماذج العصر والمرحلة لبلزاك فى واقعية غير أنه يكتفى بالسطح دون عكس جدل علاقات الشخصية بالطبيعة والصراع الاجتماعى.

ولا يتسع المجال لإيراد التشابه بين هذه الرواية وتصويرها للأجيال والتاريخ التركى مع ثلاثية نجيب محفوظ.. فثمة قرابة بين فهم وطموح الكاتب لتصوير ملحمة الصعود والسقوط لحياة طبقة وأسرة من التجار ورصد الفكر والأخلاق والعادات لطبقة البرجوازية كأنشط الطبقات فى حركة الصعود الفوضى والتحول الثورى.

إن هذا النوع من الروايات يؤكد محاولة الروائى التركى هضم الدرس الذى قدمه كبار معلمى الرواية الواقعية.. ويحقق مقولة

لوكاتش «الروائيون العظام بحق هم فى هذا الصدد أبناء أصلاء دائمًا لهوميروس»، ومن الحق أن عالم الأشياء قد تغير والعلاقات بينه وبين الناس قد تغيرت وأصبحت أكثر تعقيدًا وأقل شاعرية وتلقائية، ولكن الروائيين العظام يكشفون عن فنهم وقدرتهم على تخطى الطبيعة غير الشاعرية لذلك العالم، من خلال الإسهام والمعاناة فى الحياة وتطوير المجتمع الذى عاشوا فيه، ولقد استطاع هؤلاء الروائيون العظام بدفعهم لأبطالهم النمطيين بشكل تلقائى، كى يتخذوا مصائرهم الحتمية بطريقة غريزية أن يسيطروا بقوة قاهرة على ذلك النسيج المتغير من اللحظات الخارجية والداخلية العظيمة والضئيلة الشأن التى تصنع الحياة، ولقد انطلق أبطالهم على دربهم، وواجهوا بشكل طبيعى تمامًا الأشياء والأحداث المحددة فى مجال حياتهم، ولأن هؤلاء الأبطال نمطيون بالمعنى الأعمق لهذه الكلمة فإنهم لابد وهم يخوضون طريقهم النمطى فى الحياة، والكاتب حر فى أن يقدم هذه الأشياء فى الوقت والمكان الذى تصبح فيه مطلبًا ضروريًا فى دراما الحياة التى يصفها».

ويبقى أن نشير لدقة وسلامة ترجمة (فاضل جنكر) لهذه الرواية التى تقدم لنا لمحة عن الرواية التركية المعاصرة.



ثانياً : محور جمال الغيطانى

- شغلتنى دائمًا فكرة الخصوصية

- «نثار المحو» .

حلقة جديدة من كتاب الذات

- التجليات لجمال الغيطانى

والرواية الصوفية

مفتتح

هذا المحور المتواضع عن إنجاز الروائى المؤسس **جمال الغيطانى** محاولة متواضعة من أول عدد لنا عن (**الرواية قضايا وآفاق**) يحاول أن يكون فى مستوى ما أنجزه بدأبٍ وعمق، هذا الروائى المصرى الموهوب، من تجديد وتجريب فى الخطاب الروائى المصرى العربى شكلاً ومعمارًا ومعنى ورؤية تراثية ذات بعد جوانى له أصالته النابعة من تمثل وهضم فنون وآليات السرد المصرى العربى مستلهمة كتب التاريخ والسير والتراجم والملاحم وأنوار وفيوض الاستشراق والتصوف.

إن إنجاز **الغيطانى** إضافة لتراث أستاذه ومعلمه **نجيب محفوظ** كان لنا شرف متابعته مبكرًا صحبة أعماله بالتحليل النقدى التفسيرى كطليعة لجيل كُتَّاب الستينيات جيل ثورة ١٩٥٢.

عبد الرحمن أبو عوف

شغلتنى دائماً فكرة الخصوصية

جمال الغيطانى فى حوار مع

«فن الرواية: قضايا وآفاق»:

أجرى الحوار: حسين حمودة

- الكاتب الصادق يحقق هويته
- أرقتنى العلاقة بين الزمان والمكان منذ الطفولة
- لاتوجد فى الحياة إجابة واحدة قاطعة!
- مايذهلنى الآن: تلك السهولة التى مَرَّ بها الوقت!
- أصبح الحزن عندى عقلانياً بدرجة كبيرة
- أعجبت بتجربة هيمنجواى الحياتية.. لكنى لم أعجب به كروائى
- فى (الزينى) بركات شيدت عالماً لا وجود له
- الاستفزاز الفَنِّى أصبح يأتينى من داخلى
- هناك أعمال مجهولة يمكن أن تبلور هوية للرواية العربية
- نجيب محفوظ أرسى نموذج الرواية الغربية بشكل نهائى

- لم أر أحداً آمن بالكتابة مثل نجيب محفوظ
- كل كاتب حقيقى بداخله قضية ما
- حياتنا أُفسِدت بسبب غياب الحرية
- العمارة العربية تحولت الآن إلى «طرفة»
- حققت نصف ماكان يمكن أن أحققه
- لم أعد مشغولاً بكيفية تلقى القارئ لأعمالى

جمال الغيطانى هو جمال الغيطانى! ليس بحاجة إلى تقديم أو تعريف، كما أن الحديث معه لايحتاج إلى مناسبة، وإن كانت هناك - فى تجربته - مناسبات كثيرة تستدعى الحديث.

مع انشغاله المتصل، كان سخيًا فيما منحه من وقت لهذا الحوار الذى تم فى مكتبه الذى يدير منه «أخبار الأدب».

لم يتوقف هاتف المكتب، ولاهاتفه الشخصى المحمول، عن الرنين.. لكنه لم يتوقف عن المضىِّ فى إجاباته عن أسئلتى، سوى مرتين فحسب؛ مرة لأنه قدَّر أن الطرف الآخر على الهاتف بحاجة إلى مساعدة عاجلة لايمكن تأجيلها، ومرة لأن الطرف الآخر على الهاتف كان زوجته، الكاتبة الصحفية ماجدة الجندى.

لم يكن هناك شىء، فى كل أرجاء المكان، يأخذ الزائر بعيدًا عن أجواء الثقافة والإبداع. على الجدران صور لكثيرين من الحاصلين على جائزة نوبل، ولمبدعين آخرين فى مجالات شتى.. وعلى المكتب كتب ومقالات تنتظر القراءة.. وهنا وهناك أوراق وأقلام متناثرة، لكن منظّمة بطريقة تنم عن رفض قاطع لمنطق الفوضى؛ إن كان للفوضى أى منطق.

كانت أسئلتى التى ذهبت بها إليه كثيرة متزاحمة، فى رأسى وعلى بعض قصاصات الأوراق، وربما كانت أيضًا مطولة بعض

الشىء. مع تقديرى لوقته، ولصبر القارئ، طرحت بعض هذه الأسئلة ولم أطرح بعضها الآخر.

وكانت إجاباته عن كل ماطرحت من أسئلة مسهبة، ضافية، دقيقة ومتحمسة.

وبعدما صافحته وخرجت، وتدافعت مع المتدافعين فى زحام القاهرة، أُبت إلى يقينى: أنا لم أطرح عليه سوى جزء يسير مما يثور بداخلى عن عالمه من أسئلة وتساؤلات.. أعرف الآن هذا، نعم! ولكنى أعرف أيضًا أن فيما طرحت عليه من أسئلة، وفيما قدم هو من إجابات، مايكفى تمامًا لحديث واحد.

* * *

فى كتاباتك التى ارتحلت فى الأزمنة والأماكن، عبر جهات العالم الواقعى والمتخيل، القريب والبعيد، المشهود والمستشرق بمنطق «الإشراق» الصوفى، تظل منطقة «الجمالية»، قريبًا من حى «الحسين» القاهرى القديم، بزمنها المنطوى على أزمنة عدة، تظل بمثابة «سرة العالم» - بالتعبير الجغرافى القديم: هى الموطن وهى المآل، نقطة البدء ونقطة الوصول، منها ينطلق عالمك وإليها - بعد ترحالات كثيرة - ينتهى ويئوب..

هل هى علاقة «عاطفية» بهذا المكان؟ وإذا كانت كذلك.. فكيف تحولت هذه العلاقة إلى تلك الصيغة الجمالية فى كتاباتك؟

هى ليست علاقة عاطفية.. تستطيع القول إنها «حياة». أنا أتصور أن محصلة أية حياة هى محصلة علاقة المكان والزمان، على أساس أن الزمان ممتد، وأن المكان هو تجسيد له. وطبعًا هناك أمور كثيرة، لم أدركها فى حينها، ولكن خلال التأمل والتفكير يمكن الوصول إلى بعض هذه الأمور، حتى وإن ظل بعضها الآخر لايمكن إدراكه.. من الأشياء التى استطعت إدراكها مايرتبط بقضية «الزمن». لقد كان خيالى واسعًا جدًا فى هذا الجانب.

كان عندى تساؤلى عن الزمن الذى يولّى، وربما بدأ هذا التساؤل عندما كنت فى السادسة من عمرى، كنت أتساءل، مثلا، عن «الأمس»، وأين ذهب هذا «الأمس» لقد كنا نتغدى بالأمس، أنا والأم والإخوة، فأين ذهب هذا الأمس؟ هل يمكن أن أمشى إلى مكان ما وأن أصادفه هناك؟! كانت هذه تصوراتى وأسئلتى من البداية.

المكان له تأثير مهم، والقاهرة القديمة لها عتاقة، لها أزمنتها المتعددة كما أشرت أنت. أيضًا، فى هذا السياق، تلعب «العمارة دورًا كبيرًا، لأنها تدخل فى تكوين الثقافة البصرية للإنسان. نحن عشنا فى «درب» قاهرى مسدود، أنت يمكن أن تدخله ولكنه لايؤدى إلى مكان آخر، كان هذا المكان كله أشبه بفناء بيت، وكان أحد الأبنية المطّلة على هذا الفناء هو قصر «المسافر خانة»، وكان هذا المبنى مثيرًا للخيال، لأنه كان مغلقا فى فترة طفولتى ولأننى فى طفولتى كنت أتلقى - مع الأطفال الآخرين - تحذيرات حاسمة من الدخول فيه، كنت أطل على هذا المبنى من مسكنى - وقد كنا نقطن الطابق الأخير - وكان بمشربياته وغموضه يثير خيالى. وقد بدأت، فيما بعد، أتسلل إلى هذا المبنى، وأتوقف عند الجوانب الجمالية فيه، وأتساءل حول مصير الناس الذين كانوا يسكنون بداخله من قبل: «أين ذهب هؤلاء الناس؟»، وهذا سؤال ظل باقيا معى حتى الآن. والعلاقة بين الإنسان والعمارة تثير دائمًا هذا السؤال؛ فالإنسان يشغل المبنى فترة ثم يرحل، ويأتى آخرون ليحلوا محله، دون أن يخطر ببال بناة هذا المبنى أن هذا أو ذاك سوف يأتى ليعيش هنا.

العلاقة الجدلية بين الزمان والمكان كانت تشغلنى، إذن، منذ الطفولة وقد حاولت أن أفسر الأمر، فيما بعد من خلال القراءة، لكن القراءة لاتقدم دائمًا إجابات قاطعة. ولحسن الحظ لاتوجد فى الحياة، عموما، إجابة واحدة قاطعة؛ لأنه لو كانت هناك مثل هذه الإجابة القاطعة، الواحدة، لانغلقت أبواب المحاولة والإبداع.

مايذهلنى الآن، وأنا فى الثالثة والستين، تلك السهولة التى مَرّ بها «الوقت». أحيانا أتمنى من اللّه أن يمنحنى فرصة حياة أخرى لكى «أبدأ» وأنا أعرف ماعرفته فى رحلتى الأولى حول المكان والزمان، وطبعا هذا مستحيل..

أريد أن أقول إن علاقتى بالقاهرة القديمة قد توثقت بشكل عنيف جدًا فى السنوات الأخيرة، ولعلى الآن أعيش فيها وأنا أسكن بجسدى خارجها، أكثر مما كنت أعيش فيها عندما كنت أسكن داخلها وأنا طفل.

وأعتقد أن علاقتى بهذا المكان لم تكن عاطفية، وأننى واحد من الذين «خدموا» هذا المكان.. فقد كان هذا المكان محورًا ومرتكزًا فى كل ماأكتب، وخلال سفرى إلى مدن العالم ـ وأنا أستطيع القول إننى، تقريبا، رأيت أهم مبانى المعمار الإسلامى فى العالم كله ـ ظلت «المرجعية»تتمثل دائمًا فى القاهرة؛ عندما سافرت ـ مثلا ـ إلى اسطنبول شعرت أن اسطنبول موجودة داخل القاهرة خلال العمارة العثمانية، لكن ـ من جهة أخرى ـ فالقاهرة هى الأكثر غنى؛ إذ توافدت عليها عناصر كثيرة جدًا؛ من الرومان إلى اليونانيين إلى العرب إلى الترك إلى الأجانب الأوروبيين.. إلخ. وربما تدهش إذا قلت لك إننى فى باريس توقفت عند جمالية المعمار فى الحى اللاتينى بوجه خاص لأن مرجعية القاهرة المعمارية فى القرن التاسع عشر كانت مرتبطة بباريس وهكذا..

أنا أتصور أن كل إنسان له مكان يعتصم به، والإنسان الذى ليس له مكان جوهرى فى ذاكرته هو معلّق فى الفراغ، لكن عندما نقول: «المكان» فنحن لانعنى الجدران والأرض التى نمشى عليها، وإنما نعنى «الوقت» الذى عشناه.. وقد كان فى توهمى أن المكان ثابت وأن الوقت أو الزمن هو الذى يولّى ويفلت، والآن عندما أدخل إلى الدرب الذى عشت فيه طفولتى لا أجد الناس الذين عرفتهم، ولا أجد اللحظات التى عشتها.. وأنا أتأمل الدرب الآن من زاوية أخرى

ومن حياة أخرى، وبمنطق آخر، وأنا لا أدرى هل أنا هو الشخص نفسه الذى كنته فى طفولتى، أم أن هذا الشخص قد أضيفت إليه أشياء واستلبت منه أشياء؟.. وفى يوم من الأيام اكتشفت أن هذا المكان ليس هو المكان الذى عرفته من قبل، اكتشفت أن المكان أيضًا ينتهى مع الزمن، أو ينتهى مثلما ينتهى الزمن، حتى وإن بقيت «واجهات» المبانى.

من الثوابت الأساسية فى عالمك، رغم تنوعه شديد الوضوح، ورغم المغامرة فى استكشاف اتجاهات شتى، وجود تلك اللغة الأثيرة المشبعة بذائقة دربتها معرفة وإلمام بالتراث العربى القديم.. كيف كانت، وكيف استمرت حتى الآن، علاقتك بلغة الكتابة؟

لظروف كثيرة جدًا، تم إهمال فضاءات لغوية كثيرة جدًا، لم تطرق فى الأدب، وذلك نتيجة التغييب. على سبيل المثال يمكن أن أشير إلى التراث الصوفى، فهذا التراث لايُدرَّس فى مناهج التعليم، ولا يلفت إليه أحد النظر باعتباره أدبًا، وأنا أتصور أن ذروة الإبداع العربى لم تكن فى الشعر، وإنما كانت فى النثر، وكانت ـ بشكل خاص ـ فى الميراث الصوفى..

وفى تراث بعض الناثرين مثل الجاحظ وأبى حيان التوحيدى؟..

نعم.. وحتى أبو حيان التوحيدى نفسه كان نتاجه يتمثل فيه تناقض ما.. فأنا أتصور أنه قد كانت هناك بنيتان فى الثقافة العربية؛ بنية تواكب الظاهر، وهى البنية البلاغية المستقرة التى تمثلت فى الكتابات الأدبية البلاغية، وقد كانت هذه البنية توازى البنية السياسية المستقرة الرسمية التى ترفض التمرد، وترفض المغامرة الروحية، وتريد أن تكون كل الأشياء «مقنّنة»، حتى إطار الشعر العربى نفسه إطار مقنن، محدَّد بالوزن والقافية، لاينزع إلى المغامرة «والخروج».. ثم كانت هناك بنية أخرى تمثلت ـ فيما تمثلت ـ فى التراث الصوفى.

فى الصوفية، نتيجة المعاناة الروحية الكثيفة، ونتيجة المغامرة ، وُجد تراث هامشى منبوذ، وأظن أن الهامش بالنسبة لى هو المتن، والعكس صحيح..

بمعنى أن هذا التراث الصوفى إذا قرأناه جيدًا فسوف نجد تجربة لغوية تتبع المغامرة الروحية ولاتتبع المقنن والمحدَّد سلفا.. وقد كان هذا التراث أحد مصادرى.

الأمر الآخر، فيما يتعلق باللغة أيضًا، أنه قد جرت العادة على القول بأن عصر المماليك هو عصر الانحطاط الثقافى، أو اللغوى، خصوصا فى الفترة العثمانية أنا أستطيع أن أقول إن الوضع كان على العكس من ذلك، وأن هذا العصر كان يمثل ذروة البلاغة المصرية؛ لماذا؟ لأن اللغة العربية كانت لغة غريبة على المصريين، كانت لغة قد أتت مع الغزو العربى.. وقد احتاج الوضع إلى ثلاثة قرون كى تصبح اللغة العربية لغة الإدارة فى مصر، وكانت لغة الإدارة المستخدمة خلال تلك الفترة هى اللغة القبطية، ثم تصالحت مصر مع الغزاة، قبلت الدين الإسلامى واعتنقته، وقبلت اللغة العربية واعتمدتها. كان هناك نوع من القلق فى البداية، وهذا طبيعى لأن التلاقح الثقافى يستغرق وقتًا أكثر من ذلك الذى يستغرقه تحول الحكم والدواوين والأعلام والشارات وما إلى ذلك. يمكن القول بأن مصر قد بدأت تتلمس طريقها فى المرحلة الفاطمية، ثم أبدعت فى العصر المملوكى بالثقافة الجديدة وخلالها، ولذلك ظهر فى العصر المملوكى مايمكن تسميته «البلاغة المصرية» التى قامت على المزاوجة بين اللغة العربية الوافدة واللغة الأصلية لأهل البلاد، ومن هنا ظهرت العامية المصرية بمفرداتها وتراكيبها.

إذا نظرنا فى الأدب الذى كتب فى تلك الفترة، فسوف نجد فيه ماهو ملتزم باللغة العربية الكلاسيكية، ولكننا سنجد أيضًا ماهو

مكتوب بأشكال الكتابة الأخرى، ومن ذلك - مثلا - «الحوليات» . وهذا ما شدنى إلى ابن إياس، لأنه كان أشبه بالصحفى، لقد كان يدون «يوميات» ولذا لم يكن يلتزم بالقواعد التى يمكن أن تجدها فى كتب الأدب فى ذلك الوقت؛ كان يكتب بتلقائية، بعيداً عن اللغة الرصينة المسبوكة، ولم يكن عنده وقت للتميق، وقد عبر بهذه اللغة، وبدقة، هو والمقريزى وابن حجر العسقلانى عن فتراتهم وعن عالمهم الحىّ.

مصادر اللغة موجودة أيضًا فى وسائل غير تقليدية، مثل «الحجج» والأوقاف، والأوامر، والمراسم السلطانية، ومن هذا كله استقيت بعض لغتى وأحيانا كنت أقف مبهورًا أمام تعبيرات لاتوجد فى الأدب الرسمى، وأحيانا كنت أنقل صفحات كاملة من هذا التراث لكى «أتشرّب» الأسلوب..

لكن عندما أكتب سيتم طرح هذا كله جانبًا بالطبع، وتخرج لغة كتابتى فى صورة مختلفة تمامًا.

إن تطوير اللغة هاجس مستمر عندى، ومن أكثر الأمور التى تثير سخريتى أن يقال إن فلانًا له «أسلوبه»، فهذا القول يعنى أنه قد استقر على أسلوب ما؛ قد أصبح يستخدم «كليشيهات» ثابتة بشكل ما، وبالتالى لم يعد هناك إبداع فى لغته. الأمر عندى غير ذلك تماما؛ إذ تظل اللغة عندى، باستمرار، وربما حتى الموت، هاجسًا ملحًا يدفعنى إلى التجديد دائمًا. أنت تحاول أن تعبر عن رؤى، عن مواقف، عن انفعالات، عن مناطق لا تطالها اللغة القائمة، ولذلك أنت تحاول استخدام اللغة بطرائق أخرى كى تستوعب، بدرجة أكبر، ماتريد التعبير عنه.

بجانب هذا الإحساس الدائم المتصل باللغة، القائم فى تجربتك كلها، على استمرارها، والذى يغامر باتجاه استكشاف مناطق أخرى

غير مأهولة فى تراثنا.. هناك شىء آخر يتسم بالاستمرار والاتصال نفسه عبر تجربتك، لعله مرتبط بنبرة «الشجن» التى تتخلل الكثير من أعمالك..

كيف تصغى لهذه النبرة، كيف تراها وكيف تفسرها؟!

أنا للأسف لم أعش فترة مراهقة مميزة ولا فترة شباب مميزة.. وحياتى فى تلك الفترة ربما كانت تشبه «الفصول» الطبيعية فى مصر، تتداخل فيما بينها ومنذ صغرى كان عندى إحساس بأننى أحمل همومًا أكبر منى ، وربما كان هذا الإحساس قاسمًا مشتركا لدى كثيرين من أبناء الجيل الذى أنتمى إليه. ولعل ماكان يحدث فى فيتنام مثلا، فى وقت من الأوقات، كان يعذبنى أكثر مما تعذبنى قصة حب كنت أعيشها، وفى هذا السياق نفسه كنت أشقى بفكرة العدالة، وبسبب هذا استغرقت فى أحد التنظيمات الماركسية فى الستينيات.

لأسباب كثيرة كان الإحساس بالحزن قائمًا دائمًا، ومتعدد المصادر. أمى مثلا، التى كانت قادمة إلى القاهرة من القرية، والتى كانت تحيا حياتها كلها من أجلنا نحن أولادها، كانت فى فترات فراغها تجلس و«تعدِّد»: كانت تقعد مطرقة تغنِّى حنينا لأمها هناك فى القرية، أو حزنا على صاحبة لها ماتت، أو لأى سبب آخر.

فى سنة ١٩٧٨، ونتيجة لظروف خاصة وظروف عامة، مررت بحالة نفسية سيئة جدًا، كنت أسير فى الشارع وأرى العالم بعين شخص آخر سوف يأتى بعدى، هل تتصور هذا؟! وفيما بعد اكتشفت أن هذه حالة اكتئاب أو حالة إحباط، اختلف اثنان من الأصدقاء الأطباء النفسيين، الدكتور عادل صادق والدكتور أحمد عكاشة، فى تشخيص تلك الحالة، أحدهما قال إنها «اكتئاب» والآخر قال إنها «إحباط»، وقد كان هذا كله بسبب ظروف فترة السادات.

الآن، بعد مرور سنوات طويلة، أصبح الحزن عندى «عقلانيا» بدرجة كبيرة، كما أصبح عندى نوع من التصالح مع الموت. ومن جانب آخر، لم يعد مصيرى هو الذى يقلقنى بل غدا يقلقنى مصير من أنا مرتبط بهم أو من أنا مسئول عنهم. هذه كلها، طبعا، مصادر للقلق الإنسانى المشروع، وربما الواضح والمفهوم، لكن أنا عندى أيضًا بعض قلق ميتافيزيقى، قلق يتعلق بما يمكن أن تسميه «المصير»، يتعلق بأنك سوف تترك هذه الدنيا وأنت لست راضيًا عنها، وبأن ماكنت تتمناه لم يتحقق أو حدث تراجع كبير عنه، وبأنك لم تنجز كل ماكنت تتمنى أن تنجزه.. وماإلى ذلك.

فى أعمالك تناولات غير تقليدية، وإحساس عال جداً بالتحرر، وأغلب هذه الأعمال يتجاوز المتعارف، والمستتب، والراسخ، على مستوى جماليات الرواية وربما على مستوى الحدود الشائعة لجماليات الأنواع الأدبية بوجه عام.. بمعنى أن الرواية فى أعمالك تتقاطع مع السيرة الذاتية، والتاريخ مع السرد، والشعر مع النثر، والمرجعى مع التخييلى، واللغة المعاصرة مع اللغة الموروثة ومع لغة الحياة اليومية...

كيف نظرت إلى مساحة التحرر فى الحركة بين أشكال الكتابة وأنواعها؟ وهل تغيرت هذه النظرة من مرحلة لأخرى عبر تجربتك؟

فيما يتعلق بمسألة التحرر أنا تشغلنى دائما فكر ة الخصوصية. وقد فكرت منذ البداية فى قضية المقاييس الأدبية؛ فى السؤال عن الكيفية التى يمكن للكاتب بها أن يبدع داخل شكل مسبق متعارف عليه، القصة القصيرة أو الرواية مثلا، وفكرت فى تلك الأسطورة القديمة التى كان يجب فيها أن «ينضبط» الجسم البشرى على مقاس السرير لا العكس!! وقد كانت المشكلة بالنسبة لى تتمثل فى أن الموضوعات التى أريد أن أعبر عنها لاتستوعبها الأشكال المتاحة

المعروفة، خصوصا فى القصة القصيرة ثم فى الرواية فيما بعد. وقد مررت بمعاناة شديدة مع إحساسى بهذه المشكلة، وعندما بدأت أكتب (الزينى بركات)، وانتهيت من كتابة حوالى خمسين صفحة، أحسست إحساسًا مروعا بأنى لا أستطيع تكملة هذا العمل بصيغة من الصيغ المطروقة.. كان هذا الإحساس مروّعا لأنه لايمكن مواجهته؛ أنت تستطيع أن تواجه الإحساس بالفشل فى الوظيفة، أو فى الحياة الخاصة، مثلا، ولكن الفشل فى الإبداع لايمكن تحمله..

خلال هذه المعاناة وُلد الشكل الذى كتبت به وخلاله (الزينى بركات)، تبلورت فكرة «السرادقات» وفكرة ألا تكون الرواية فى شكل تقليدى.

ترتب على هذه التجربة شىء مهم، وأصبح تعاملى، بهذه الطريقة، مع المقاييس الفنية التقليدية، دستورًا عندى.. وعندما صدرت (سفر البنيان) مثلا تساءل البعض: «هل هذه رواية»؟! والإجابة التى أتصورها عن هذا التساؤل هى: «ولم لا ؟».. الرواية تستطيع أن تستوعب كل الفنون. إننى من أجل الخصوصية أغامر، لكن مغامرتى لاتكون فى الفراغ.

الشىء الغريب أنك عندما تقرأ كتب التراث العربى القديم، تجد الكثير من مصادر الإبداع والابتكار؛ ابن عبد ربه، مثلا، فى (العقد الفريد) نظم كتابه على شكل عقد مجوهرات، وحميد الدين الكرمانى له كتاب اسمه (راحة العقل) أنا استوحيت منه فكرة «السرادقات»، والسرادق هو بناء مؤقت يمكن أن «ينصب» وله حدود، ويمكن الدخول إليه والخروج منه.. من المهم، فى تصورى، أن يلائم الشكل المضمون، وبعد ذلك تأتى مسألة «الخصوصية». وإذا لم يستطع الكاتب أن يصل إلى تحقيق هذه الخصوصية فهو كاتب فاشل. ليس الأمر متعلقًا بالجرى وراء «صرعه» أو «مودة»، لكنه متصل بالبحث عن منطقة تمنح مساحة أكبر للتعبير؛ لأن هناك

علاقة بين الشكل وحرية التعبير؛ بمعنى أننى، مثلا، أمتلك رؤى وعندى أحاسيس وأفكار، وعندى موضوع وشخصيات، وأريد أن أخرج ذلك كله فى شكل معين، فإذا اعتمدت شكلاً لايتواءم مع ذلك كله ولايستوعب ذلك، كله فلن أستطيع أن أقول ماعندى.

هذه نقطة، أما النقطة الأخرى فترتبط بالسؤال: «كيف أعَرض موضوعى للقارئ؟» هنا تأتى مسألة الخصوصية. وقد وجدت، فى تجربتى، أن الأدب لايكفى وحده للوصول إلى هذه الخصوصية، ومن هنا كان اتجاهى للعمارة وللموسيقى. أنت عندما تقف أمام مسجد تقول: «هذه عمارة عربية». وأنا أريد من القارئ الذى يقرأ روايتى أن يقول: «هذه رواية خاصة فى الأدب العربى»، تماما مثلما يقول قارئ الشعر الصينى أو اليابانى.

لقد ارتبطت، بشكل خاص، بالموسيقى العربية وقد حاولت، مع كثير من المثقفين خلال فترة الستينيات، أن أستمع للموسيقى الكلاسيكية العالمية، وواظبت على الاستماع لدروس حسين فوزى وعلى الذهاب لحفلات أوركسترا القاهرة السيمفونى، لكن هذه الموسيقى لم تتغلغل بداخلى ولم أتعلق بها مثلما تعلقت بالموسيقى العربية التى تعد جزءًا من الفضاء القريب منَّى المحيط بى، خلال مراحل حياتى كلها. بجانب ذلك، بدأت أعرف هذه الموسيقى معرفة منظَّمة منذ أن نبهنى محمود البدوى، يرحمه اللَّه، إلى الموسيقى التركية، ثم عرفت بعد ذلك الموسيقى الفارسية والموسيقى الصينية، والآن أنا أتحرك مع خمسة آلاف ساعة موسيقى مسجلة على جهاز صغير، تصلنى بذلك الزاد الثقافى المرتبط بأبعاد أخرى لفكرة الخصوصية.

يمكن أن تضيف إلى ذلك مجال فنّ السجاد وصباغة الألوان، وأنا مؤهلى العلمى فى هذا المجال، وقد كان اتجاهى لهذا المجال ـ رغم أنه تم بمحض المصادفة ـ من حسن حظى، لأنه أفادنى جدًا

فى الكتابة، وكان أيضًا جزءًا من بلورة فكرة الخصوصية، ومن إتاحة مساحة جديدة للحركة فى الكتابة، وللحرية فى هذه الحركة.

عملت لفترة مراسلا حربيًا، وكان لهذه التجربة حضور فى بعض أعمالك: (أرض أرض)، (الرفاعى)، بوجه خاص..

لكن هذه التجربة قادتك إلى طريق مختلف، فى الإبداع، عن ذلك الطريق الذى قادت إرنست همنجواى إليه..

ماتفسيرك لاختلاف عالمك عن عالم همنجواى رغم هذه التجربة (المشتركة إلى حد ما)، ورغم حضور جماليات عالم همنجواى فى أعمال عدد من الكتاب المجايليين لك؟

أنا كنت معجبا بتجربة همنجواى الحياتية، لكن لم أعجب به كروائى. أعمال هرمان ميلفل ودستويفسكى، التى تعبر عن «رؤى كبيرة»، هى الأقرب إلىَّ، وهذا يعنى أيضًا أن أعمال نجيب محفوظ قريبة منى لأنها تطرح رؤى كبيرة كذلك.

لقد كان منطلقى للعمل كمراسل حربى مختلفا عن منطلق همنجواى. أنا واحد من أبناء جيل كان أثر هزيمة ١٩٦٧ مروعا عليه، وأعتقد أن هذا الأثر لايزال فاعلاً فى حياتنا حتى الآن، فكل مانعيشه الآن هو تداعيات تلك الهزيمة التى كانت - فيما كانت - هزيمة للمشروع الوطنى لعبد الناصر.

على أية حال، الظروف التى مررت بها، داخليا مع تلك الهزيمة، لايعادلها على المستوى الخاص سوى فقد والدى.. كان هناك قلق وحزن وتمزق ومشاعر مريرة أخرى. وقد طرقت أبوابًا كثيرة فى محاولة لأن أساهم بشىء ما فى مواجهة تلك الهزيمة، وأعتقد أن هذا بسبب كونى أنتمى إلى جيل «عام / خاص» كان يحفل ويهتم بما يدور حوله (ربما بدرجة أكبر من تلك التى تلحظها مع جيل «لاحق» يمكن أن يقول لك ببساطة: «أنا لايهمنى»). أنا لا أستطيع

أن أكون منعزلا، ولكنى أغرق دائما فى قضايا عامة لاتخصنى شخصيًا، وربما بسبب هذا أتعرض لمتاعب و «تشنيعات».

عندما حدثت نكسة ١٩٦٧ تطوعت للقيام بدور ما. فى تلك الأيام كانت هناك لجان تذهب إلى السويس والإسماعيلية، وفيما بعد بدأت بعض التعقيدات حول أن المسألة تخص القوات المسلحة فقط، وأنها هى المنوطة «بإزالة آثار العدوان»، ولذلك لم يكن مقبولا أن يأتى مواطن عادى ويقوم بدور ما.

عندما دخلت مجال الصحافة، بعدما ألحقنى الأستاذ محمود أمين العالم بـ «أخبار اليوم» بعد صدور (أوراق شاب عاش منذ ألف عام)، بدأت أحاول الكتابة عن الجبهة. وفى تلك الفترة كان الأستاذ عبد الفتاح الجمل يصدر صفحة مهمة جدا فى جريدة «المساء» بعنوان «فى الثقافة»، وقد أسهمت إسهامات متعددة فى تلك الصفحة، بعضها عن حرب العصابات فى ڤيتنام وغيرها، أى أننى كنت أنبه إلى أن هناك حربًا شعبية يمكن خوضها فى سيناء. على أية حال، أتيحت لى الفرصة عام ١٩٦٩ عندما سافرت مع وفد من الصحفيين إلى الجبهة، وكتبت مقالاً نشر فى صفحة كاملة كانت نتيجته أنى أصبحت مراسلاً حربيًا فى الجبهة، وكان جزءًا من عملى أن أحاول «تهدئة الناس». أنت تعرف أنك عندما تكون بعيدًا عن مصدر الخطر تكون أكثر قلقًا من أولئك الذين يواجهونه، وهكذا تلاحظ الآن - مثلا - أن أخبار مصر للمهاجرين منها فى الخارج تعد أكثر قلقا، تقلقهم بدرجة أكبر من تلك التى تقلق بها المقيمين داخلها؛ الصورة دائما تبدو مختلفة من بعيد.

عندما بدأت التواجد فى الجبهة أصبحت أكثر ثقة وأقل قلقًا إذ إننى أصبحت داخل منطقة الاشتباك، أرى الصورة من داخلها. وقد كانت هذه تجربة فريدة بالنسبة لى؛ لم أكتبها كاملة، وإن ظهرت بعض ملامحها فى (أرض أرض) و (حكايات الغريب) و (الرفاعى).

وقد كتبت بعضها بدافع الواجب، كنت أخشى، مثلا، أن يتم نسيان «إبراهيم الرفاعى»، وقد كانت شخصيته تشغلنى لدرجة أنه كان يطل على حتى بعد استشهاده، كنت أراه كثيرا فى الصحو والنوم، وكأنه سيدنا الحسين!

فى لقاء معك، قلت إنك قبل كتابة (الزينى بركات) درست كل مايتعلق بالعصر المملوكى من ملبس ومأكل وعادات.. إلخ، وبذلت جهداً فى هذه الرواية «كان يمكن فيه أن تتعلم اللغة اليابانية»!..

الآن، بعدما قطعت ماقطعت من شوط طويل فى كتابة الرواية، وبعدما اكتسبت ما اكتسبت من خبرات.. ماذا يمكن أن تقول عن الجهد الذى يمكن أن تبذله فى «التحضير» لكتابة عمل روائى؟

من عوامل الرضا عن النفس، أن الأستاذ أندريه ريمون، وهو من كبار المتخصصين فى العصر العثمانى، قال لى بعد أن قرأ (الزينى بركات) وبالمناسبة، هو قد قرأها بالعربية ثم قرأها بعد ذلك مترجمة: «أنا حاولت أن أرصد لك خطأ واحداً، حتى فى أسماء الشوارع، لكنى لم أجد أى خطأ».. وهذا حقيقى، لأننى أنشغل تماماً بفكرة الإعداد للعمل.

لقد عملت بالتجهيز لرواية (الزينى بركات) كمن يعمل للتجهيز لدكتوراه. ولكن هناك عملاً آخر، وربما كان أكبر عمل كتبته فى حياتى، وهو (كتاب التجليات)، لم يسبقه أى تحضير على الإطلاق. لقد بدأت كتابته كقصة قصيرة بعد رحيل والدى، وطبعه صديقى محمود بقشيش طبعة من «الماستر»، وكان ذلك هو الجزء الأول الذى يظهر فيه عبد الناصر، بعد ذلك فجأة وجدت الدروب تنفتح لكتابة هذا العمل، وكانت كتابته التى استمرت ست سنوات نوعاً من إنقاذ النفس من الألم والحزن الشديد اللذين مررت بهما.

لكنى أريد أن أقول شيئاً، لعله مرتبط بما ذكرته أنت عن التنوع فى عالمى، هو أن هذا التنوع يجعل من كل عمل حالة خاصة، ففى

(سفر البنيان) و (ومتون الأهرام) كانت هناك تجربة خاصة. ثم إننى أخيرًا اشتغلت فى عمل استغرق وقتا طويلا لصعوبة الموضوع، وهو عمل يمكنك أن تعتبره «كتابًا» أو أن تعتبره رواية، وسوف يظهر فى بداية السنة القادمة.

كما أننى منشغل منذ حوالى ربع قرن بمصر القديمة، وهناك عمل أجهز له منذ عدة سنوات.

دائمًا تبدأ الكتابة معى بفتح ملف، وأبدأ بتدوين بعض الملاحظات، ربما حول فكرة أو ربما حول شخصية من الشخصيات، ثم أبدأ أكتب وأنسى هذا كله، وتبدأ يوميات العمل نفسه ويكون لها ملف آخر. أنا لم أفقد أبدًا القدرة على التحضير أو الإعداد، إذا اقتضى العمل ذلك.

فى (الزينى بركات)، مع هذا التحضير كله، كان «المتخيل» له الحضور الأكبر بالقياس إلى «المرجعى» التاريخى.. هل توافقنى على هذا؟!

نعم، أوافقك. هناك الإيهام بالتدقيق فى التفاصيل، وقد كنت حريصًا على ذلك، لقد كنت أريد الكتابة عن موضوع خطير بمقاييس ذلك الوقت، وهو موضوع «البص» ومصادرة الحرية، وكنت أريد إدانة الأجهزة التى تقوم بالقمع والتعذيب لقد شيدت عالما لا وجود له؛ لم يكن الأمر هكذا فى العصر المملوكى. «المخبر» أو «رجل المباحث» فى العصر المملوكى كان اسمه «صاحب الخبر» ولم يكن اسمه «البصاص»، لقد قمت أنا بـ «نحت» هذا التعبير، ربما سمعت هذا اللفظ من بعض الأصدقاء فى الشام، لكن عندما بدأت أشيد هذا العالم حرصت على أن يكون عالما واقعيًا تمامًا فى مفرداته، فقط قمت بتفكيك هذه المفردات وبنيت بها عالمًا لا وجود له فى الحقيقة. بمعنى أن السلطان الغورى حقيقى، والزينى بركات نفسه

شخصية «خارجة» من كتاب ابن إياس، لكن كيف أعيد صياغة هذا كله؟ كانت الإجابة عن هذا السؤال أمرًا مهما وأساسيًا. ويمكن أن أشير هنا إلى شيء طريف؛ فعندما ترجمت هذه الرواية إلى الإيطالية دعانى الإيطاليون إلى تقديمها، وطلبوا منى تقديم محاضرة عن شخصية الرحالة الإيطالى المسمى فاسكونتى جانتى، وأريد أن أقول إن هذا الاسم مركب، قمت بتركيبه من اسمين: اسم المخرج الإيطالى الشهير واسم رسام هو «جانتى ريبلينى» (وهو الذى رسم لقاء السلطان الغورى بوفد البندقية، وهو لقاء ذكره ابن إياس فى كتابه). إذن، لم يكن هناك رحالة بهذا الاسم فى التاريخ الفعلى، لكن الرحالة فى الرواية هو العين التى ترى الأحداث من الخارج، وقد استخدمت هذه الشخصية لدفع مسار الأحداث فى الرواية، لأن الرواية مصممة تصميمًا يشبه الزمن الدائرى.

فى لقاء معك أشرت إلى أن هناك روايات تقرؤها «للاستفزاز الفنى»، هل لى أن أسألك الآن، بعد تجربتك الممتدة، عن أمثلة هذه الروايات؟.

الآن لم أعد أقرأ تلك الروايات كى تستفزنى فنيا، لقد أصبح استفزازى داخليا! لكن ممكن طبعا أن أشير إلى هذه الروايات، وهى جزء من القراءات التى قرأتها منذ الطفولة وحتى الفتوة والشباب، لقد قرأت أعمالاً لايمكن تخيلها، وانتهيت من هذا كله إلى عدد محدود من الأعمال هى التى قلت إنها تستفزنى فنيا. من هذه الأعمال (ذكريات من منزل الموتى) و (الجريمة والعقاب) لديستوفسكى، و(موبى ديك) لميلفل، و (جسر على نهر درينا) لإيفو أندريتش.. وبالمناسبة هذه الرواية الأخيرة أثّرت فىَّ جدًا، لأن رؤية أندريتش للتاريخ وللمكان وللإنسان قريبة جدًا من رؤيتى. هناك أيضًا كافكا، أما ماركيز فقد أحببته ولم تستفزنى أعماله.

ثم هناك عمل مثل (صحراء التتار) كان مهما بالنسبة لى لأن القضية الأساسية فيه هى قضية الزمن، ثم هناك الرواية التى قرأتها متأخرًا جدا نتيجة قصور الترجمة من قبل وهى رواية مارسيل بروست (البحث عن الزمن الضائع)، لقد ذهلت عندما قرأت الترجمة الكاملة لهذه الرواية، وأكاد أقول إننى شعرت بأنى ومارسيل بروست شىء واحد..

لستما شيئاً واحداً بالضبط!

نعم! لكنى أريد أن أقول إنه يمكن أن يكون هناك نص «يوازيك» تمامًا؛ لأن الهم الإنسانى واحد ومشترك بينه وبينك، طبعا طريق بروست مختلف عن طريقى، أنا ابن ثقافة أخرى، لكنى تعجبت لاكتشافى بعد قراءة بروست أنه قد تأثر بـ (ألف ليلة وليلة)، على مستوى المعمار الفنى وفكرة الخروج من «كذا» إلى «كذا»..

تقصد خاصية القصّ التفريعى؟.. الخروج من حكاية لحكاية؟

نعم، وهذه خاصية عربية تماما، وقد عرفتها بوضوح فى فن الزخرفة، الزخرفة موازية لـ (ألف ليلة وليلة)، وقد كتبت مقالا عن العلاقة بينهما.

هذه الخاصية قائمة أيضاً فى أعمال أخرى مثل (الديكاميرون) و (حكايات كانتربرى).

نعم.. هناك تأثيرات وتأثرات.. وعندما زرت ڤينسيا وجدت تأثيرات صينية وعربية فى العمارة هناك..

تجربتك كلها تفصح عن اهتمامك بالبلاغة التراثية، وقد أشرت إلى هذا المعنى فى حوار معك.. ما الذى تتصور أنه قادر على مواصلة الحياة من جماليات هذه البلاغة التراثية، ما الذى تتصور أنه سوف يندثر منها أو سوف يبقى لزمن قادم ممتد؟

أعتقد أن الجماليات التى أعنى بها تقرب اللغة بدرجة أكبر للمتلقى العادى، وتنبه إلى مصادر مهمة من الموروث. أنا ينتابنى

القلق على اللغة العربية فى الفترة الأخيرة، ومن أكثر مايثير دهشتى أن أبناء الجيل الجديد، الذين يتكلمون لغات أجنبية، يقرأون نجيب محفوظ بالإنجليزية مثلا، ولديهم العذر فى ذلك لأنهم لم يجدوا من يعلمهم اللغة العربية.

أتصور أننى أقوم بجهد ما يمكن أن يثرى اللغة العربية أو ينبه المبدعين إلى طاقات لغوية مجهولة؟ إلى فضاءات لغوية يمكن ارتيادها.. وما إلى ذلك.

طبعا هناك اليوم تطورات حديثة تحدث، بعضها ينتمى إلى «العولمة»، ومنها الكتابة على «الانترنت»، وربما كان هذا يصب فى مصلحة اللغة.

الفضائيات العربية، من ناحية أخرى، خلقت لغة وسيطة فى العالم العربى كله، لقد قاربت بين البلدان العربية.. ولعل من الصعب على كثيرين خارج العراق وخارج المغرب فهم اللهجة المحلية فى كل منهما، لكن فى الفضائيات كان هناك التزم بلغة وسطية يمكن للجميع أن يفهموها.

طبعا الأمر مختلف فى الأدب، ولاتنس أن الأدباء هم الذين طوروا لغات أوطانهم، تستطيع أن تقول إن ويليام شيكسبير هو أبو اللغة الإنجليزية، والأمر نفسه مع دانتى فى الإيطالية.. فلماذا لانسهم نحن ـ بالانتباه إلى جماليات الموروث ـ فى تطوير لغتنا التى تمضى ـ فى تصورى ـ فى طريق مسدود؟!

فى حوار معك، تعرض لتاريخ الرواية العربية ولهويتها، ولعلاقتها بالموروث الغربى، فتقول: «لم يكن الأمر برمته صراعا، بل كان هناك التماس أيضًا، ويظهر هذا فى رواية (حديث عيس بن هشام)، فهى تعد قنطرة كان يمكن التأسيس عليها، حيث يجمع نص المويلحى بين طبيعة العناصر القديمة للنص والعناصر الوافدة وهذا قبل رواية (زينب) التى اعتبروها أول رواية مصرية..

وعموما، كتابتك تقدم إجابة عملية خاصة، وحقيقية تماماً، حول أغلب الأسئلة المتعلقة بهوية الرواية العربية، إنها تقدم فى تصورى. رواية عربية بامتياز..

خارج الكتابة، كيف انشغلت بقضية هوية الرواية العربية؟

يجب أن أدلى لك باعتراف، هو أن كل ما أحاول التنظير له فى السنوات الأخيرة نتيجة قراءاتى لما كتب عن أعمالى، ولم تكن الأمور فى البداية تسير معى، فى طريق الإبداع، نتيجة أية تنظيرات، بل كانت نتيجة إلحاح داخلى ضاغط فحسب.

أنا مؤمن بأننى إذا لم أحقق خصوصية لأعمالى فإننى أكون بعيدًا عن الإنجاز الحقيقى.

من أين يمكن أن أحقق هذه الخصوصية؟

للإجابة عن هذا السؤال تستطيع أن تتذكر ما أشرت إليه فى حديثى عن الموسيقى، وهناك مناطق قريبة منى ومن عالمى فى اللغة وفى نصوصها وتراثها، وقد بدأت مبكرا أتعامل معها وأستلهمها وأبنى عليها، وقد تعلقت فى بعض الأوقات بأعمال شخصيات كبرى فى التراث العربى، مثل ابن إياس وابن عربى.

أحيانا كان يطلب منى أن ألقى محاضرة عن رؤيتى للرواية، وكثيرًا ماكنت أكسل لأن لدى أفكارًا خاصة جدًا، تشغلنى أنا، وأنا لست أكاديميًا ولست محاضرًا، رغم أن إلقاء محاضرة فى بعض الأماكن مثل جامعة السوربون أو جامعة القاهرة قد يمنح إحساسًا بالرضا.. يظل هذا الأمر بعيدًا عن دورى الذى أتصوره لنفسى، رغم أننى اضطررت للقيام به فى بعض المناسبات، مثل عقد مؤتمر عن الرواية على سبيل المثال ووجوب أن أقدم «مداخلة» فيه، لكن تظل هناك تفاصيل دقيقة، خاصة جدًا، لا أتكلم فيها.

فيما يتعلق ببعض الأعمال العربية، ألاحظ أن المبدعين والمثقفين العرب عموما ينظرون إلى بعض الأعمال، مجهولة المؤلف، مثل (ألف ليلة وليلة)، على أنها أعمال من الدرجة الثانية. ويبدو أن الاسم أو النسب فى الثقافة العربية مهم جدًا. لاحظ مثلا «العنعنة) فى التراث القديم، «عن فلان عن فلان عن فلان» ولاحظ أيضًا أن نسبة بعض النصوص لبعض الأسماء ليست مؤكدة، هناك مثلا كتب وضع عليها اسم معروف رغم أنها ليست له، أى أن هناك مؤلفين مجهولين تواروا وراء أسماء مؤلفين معروفين. الأعمال مجهولة المؤلف، عندنا، لم تأخذ حقها من الاهتمام، ويمكن أن تقوم هذه الأعمال بدور كبير فى بلورة هوية للرواية العربية..

بالمناسبة، نجيب محفوظ لم ينظر إلى (ألف ليلة وليلة) هذه النظرة، وقد قال لى إنها «عمل موسوعى» وقرن بها رواية بروست (البحث عن الزمن الضائع).

نعم.. نجيب محفوظ ـ وهو أستاذى ـ أدرك هذا، لكنه من ناحية أخرى بنى تجربته على أساس الرواية الغربية..

دائمًا كان هناك السؤال: لماذا لم تبن الرواية العربية على أشكال السرد الروائية التى كانت موجودة فى النثر العربى، بدءًا من الخبر إلى المقامة إلى الملحمة الشعبية.. إلخ. لقد حدث تطور حضارى فى القرن التاسع عشر، اتجهنا به غربيًا، ولم يكن ممكنا الانفصال بسهولة عن جماليات تراثنا القديم، لاحظ مثلا استخدام رفاعة الطهطاوى السجع فى ترجمته بهذا العنوان (مغامرات الأفلاك فى وقائع تليماك).

وعندما جاء المويلحى كان هو البذرة التى يجب أن تبدأ منها الرواية العربية، وهو لم يتخل عن الأشكال القديمة الموروثة وإنما زاوج بينها وبين الجديد الوافد.

أما محمد حسين هيكل، فقد أسس للرواية العربية طبقًا للنموذج الذى كان سائدًا فى الغرب فى القرن التاسع عشر، وكرس ذلك توفيق الحكيم، ثم أرساه بعد ذلك نجيب محفوظ بشكل نهائى. وأنا بالمناسبة مفتون بالرواية الغربية، ولا أقول هذا من منطلق سلفى، ولكنى أريد أن أشير إلى أن هناك علاقة بين الشكل والمضمون الذى تريد أن تخرجه فيه. إنك عندما تبنى بيتًا على طريقة حسن فتحى يمكنك أن تستريح فيه، ولكن عندما تبنى بيتا بالخرسانة المسلحة فإنك تدفن فيه وأنت حى.

لقد انتبهت لهذا الموضوع بشكل تلقائى نتيجة ضغط الحاجة، وقد كانت هناك محاولة أخرى فى نفس التوقيت فى مكان آخر، لم أكن أعرفها إلا بعدما أنجزت (الزينى بركات)، وأقصد بها محاولة إميل حبيبى، لقد كان يمضى فى الطريق نفسه ولكن من منطلقات مختلفة، لأنه عاش فى ظل احتلال يستهدف اللغة العربية والهوية العربية والثقافة العربية، فدافع عن نفسه من خلال تأكيد خصوصيته الفنية وخصوصيته اللغوية. كذلك كانت هناك تجربة أخرى أكثر تجريدًا هى (حدَّث أبو هريرة قال)، وأعتقد أن هذه الأعمال تمثل روافد ثلاثة فى هذا الطريق، وهى مختلفة عن تجارب أخرى مثل تجربة ألفريد فرج فى (حلاق بغداد)، أو تجربة جورجى زيدان مع تاريخ العالم العربى، لأننى لا أتكلم هنا عن إعادة رواية حكاية من التراث.

.. أنت تتكلم عن الجماليات..

نعم أتكلم عن الجماليات والمعايشة والرؤى. وقد انتبه الأستاذ نجيب محفوظ بحيوية إلى هذا..

نعم.. فى (الحرافيش) وفى (ليالى ألف ليلة)..

البداية هى (الحرافيش)، إنها عمل عبقرى موازٍ لـ (ألف ليلة وليلة)، كذلك أمعن الأستاذ نجيب أكثر، فى هذا الاتجاه فى «رحلة

ابن فطومة» و (ليالى ألف ليلة)، ثم فى عمله العبقرى الآخر (حكايات الصباح والمساء». وبمناسبة هذا العمل كنت أناقشه، أهارشه وأناغشه وأستفزه: «من أين أتيت بشكل التراجم هذا؟ ربما عدت تقرأ كتب التراجم؟!»، وهو كان ينكر تأثره بالتراث! لكنه، على أيه حال، كتب روايته هذه على حروف المعجم، وبهندسة تثير الإعجاب، وهذا يعكس حيوية فنية أتمنى أن يتمتع «الواحد» بها وهو فى هذه المرحلة من العمر، وقد ظل الأستاذ نجيب يكتب إلى أن غاب عن الوعى.. أنا لم أر أحدًا آمن بالكتابة إلى هذا الحد!

هذا على مستوى الجماليات التى يمكن أن تسهم فى صياغة هوية للرواية العربية..

.. هل ترى أن هناك أيضاً بعض موضوعات، أو مجالات للكتابة، يمكن أن تعبر عن خصوصية الأوضاع العربية: «رواية الصحراء»، «رواية الأقليات»، «رواية السجن» وما إلى ذلك؟

فى تقديرى أن كل كاتب بداخله قضية ما، وأن التعبير عن هذه القضية يمكن أن يربطه بسياقه وبهويته . نجيب محفوظ، مثلا، كانت قضيته ـ فى تقديرى ـ هى المصير الإنسانى وعلاقته بقوى القهر وبالزمن، وأتصور أن الزمن هو البطل الرئيسى فى (الثلاثية) و (الحرافيش) و (أولاد حارتنا). دائما هناك رؤية، وعلى هذه الرؤية تتنوع الموضوعات.

أنت تختار دائمًا من الواقع الموضوعات التى تلائم رؤيتك، بالإضافة طبعا إلى خبرة الحياة التى تمثل مجالاً للاختيار. بالنسبة لى، لقد حاولت فى السنوات الأخيرة أن أعبر عن التحولات التى تتم فى الواقع، تجد هذا مثلا فى (رسالة البصائر فى المصائر)، وبعد ذلك كانت هناك فكرة الزمن، ولعل (نثار المحو) تدخل فى هذا النطاق، وربما كان العمل الجديد الذى سأكتبه تعبيرًا عن رؤية

فلسفية، ويمكنك أن تسميه الـ «الكتاب/ النص».. الكاتب يكتب العالم الذى يشغله، وإذا كان صادقا مع هذا العالم فإنه يحقق هويته.

هناك مسميات كثيرة لرمز من رموز قمع الحرية يتردد فى عالمك الروائى والقصصى، وطبعا فى العالم التاريخى المرجعى الممتد خارجه: «المقشرة»، «الحرانة»، «العرقانة»، «السجن»..

كيف تتصور مساحة الحرية فى العالم العربى، على مستوى الحياة وعلى مستوى الكتابة؟

لقد أفسدت حياتنا بسبب غياب الحرية، ولو قدر لنا/نحن الكتاب ـ أن ننال مساحة أكبر من الحرية، على المستوى السياسى والاجتماعى، لكان ماكتبناه أفضل وأجمل. إنك يمكن أن تلاحظ فيما يخص الوضع الحالى فى المجتمع العربى (باستثناء تغير بعض الظروف فى السنوات الأخيرة) أنك محاط بخطوط حمراء تجعلك غير قادر على التعبير عن رؤيتك بشكل كامل، سوى بالرمز أو بالتلميح. إنك لاتستطيع أن تجد كاتبًا واحدًا فى الوطن العربى كله قد استطاع أن يعبر عن حياته الجنسية بدقة، أو أن يصف تلك الحياة بكل مراحلها أو تفاصيلها أو إحباطاتها. نحن نتحايل دائمًا، ونرتدى أقنعة دائمًا، وحتى أكثر الكتاب جرأة من بيننا لايتمتعون بحرية كافية. هناك شىء ما «خطأ» فى البنية الثقافية العربية، وهذا الشىء الخطأ يحد من انطلاقة الإبداع تجربة نجيب محفوظ نفسها مثال واضح على هذا التحايل على حدود الحرية المتاحة.

لك كتابات كثيرة جداً على هامش الإبداع الأدبى، وإن لم تكن بعيدة تمامًا عنه؛ كتابات تهتم بمجالات مثل الآثار، والعمارة، والتراث الأدبى، وأدب الرحلات، والموسيقى والزخرفة.. إلخ.. كانت هذه الكتابات ـ فيما أتصور. جزءاً من ثقافتك التى غذت إبداعك الأدبى بروافد عدة، وفتحته على آفاق متنوعة.

لكن، من جانب آخر، وأنت المطارد بها جس الزمن، هل فكرت يوماً مافى أن هذه الكتابات قد «عطلتك» أو أخذت حيزاً من الوقت كنت تريده لتكتب فيه عملاً قصصيا أو روائياً؟!

نعم! هذا مؤكد! مؤكد أنه قد حدث، خصوصا أن معظم هذه الكتابات كانت نتيجة عملى الصحفى. لقد كنت أعمل بالصحافة لكى أعيش، كانت الصحافة عملى الذى أتكسب منه، وقد كنت ومازلت أعمل فيها كثيرا؛ فأنا أكتب كتابة ثابتة ثلاث مرات كل أسبوع، وكم تمنيت أن أكف عن هذا كله، وأن أوفر هذه الطاقة وهذا الوقت لكتابة الأدب.

من ناحية أخرى، ماتقوله صحيح أيضًا، فقد كانت هذه الكتابات أو بعضها متصلا بكتابتى الأدبية. أنا كتبت مثلا كتابين عن القاهرة القديمة، وهذان الكتابان هما امتداد لـ «تحضيرى» لرواية (الزينى بركات)؛ فخلال هذا التحضير كنت مهتما بتفاصيل الزمن المملوكى، بما فى ذلك تفاصيل الملابس ودلالاتها؛ شكل العمة وكيفية وضعها.. إلخ، وهذا كله كان جزءًا من التعرف على عالم القاهرة القديمة بوجه عام، وقد كان هذا مهما للرواية وللكتابة عن القاهرة فى الوقت نفسه. لقد كنت أدون فى بعض «الكشاكيل» ملاحظات خاصة بى، وتحولت هذه الملاحظات إلى كتب، ثم أكملت هذا كله فى البرنامج الأسبوعى الذى أقدمه عن القاهرة فى «دريم».. الجولة التى أقوم بها فى ذلك البرنامج كل أسبوع كنت أقوم بها بشكل منتظم، وكنت أصطحب أصدقائى ومعارفى وأقوم بشرح معالم الأماكن، كل ماحدث من فارق أنى أحضرت الكاميرا وأصبحت جولتى المعتادة جولة «مصوَّرة».

أنا أتصور أن كتاباتى عن الآثار، مثلا، كانت بمثابة تدريب حقيقى لتذوق فن العمارة.

أنت أحد العارفين الحقيقيين بالعمارة الإسلامية، والخبراء بجمالياتها.. وقد كانت هذه العمارة، كما تعرف، جزءاً من الاتصال بالكون من هذه البقعة من العالم، وهذه قيمة من القيم التى توقف عندها حسن فتحى فى طرحه حول العلاقة بين العمارة والبيئة.. كانت العمارة موصولة بالثقافة وبالجغرافيا وبالتاريخ وبالبيئة وبالكون أيضاً..

الآن، كيف تنظر لحال «العمارة» القائمة الراهنة فى البلدان العربية؟.. كيف ترى المفارقة بين انتماء العمارة القديم واغترابها الراهن؟

هذه قضية ثقافية ترجع إلى أنك لم تحدد هويتك وعلاقتك بالعالم، وإذا شئت أن نكون أكثر دقة فهذه العمارة تقوم على الانفصال عن العمارة التراثية القديمة. العمارة المصرية القديمة، مثلا قامت على فكرة التصدى للعدم؛ أنا أبنى لكى أظل موجوداً، أنا أكتب اسمى لكى أظل حاضراً فى اللاوجود، العمارة كانت جزءاً من كفاح المصريين لهزيمة النسيان، مثلها مثل الكتابة.

فى المجتمع المصرى وفيما بين النهرين كانت هناك فكرة ربط المحدود باللامحدود. أنت تزرع والنهر يأتى فى توقيت معين ويفيض، والزرع ينمو، إلخ، وخلال هذا أنت تتأمل الكون، وتتأمل الكون فى هذا أيضاً. أى مبنى مصرى صميم كان له علاقة بالكون، سواء كان فى العصر الفرعونى أو فى العصر القبطى أو فى العصر الإسلامى. فى العصر العربى الإسلامى عندما كانت مصر تستقر أوضاعها كان مضمونها القديم يخرج إلى الوجود، وكانت خصوصيتها تبرز، ويمكن أن تلاحظ أن مسجد السلطان حسن وأغلب العمارة المملوكية جزء من العمارة المصرية القديمة.. أنا لا أتكلم عن استخدام بعض الأحجارالقديمة، المنتزعة من آثار فرعونية، المكتوب عليها بالهيروغليفية فى هذه المبانى الإسلامية،

أنا أتكلم عن مضمون العمارة.. مسجد السلطان حسن، مثلا، هو معبد الكرنك، هو «إدفو» و «دندرة» و «أبيدوس»، لكن مسجد الأزهر ليس كذلك، لأن الذين بنوا الأزهر مغاربة، الأزهر هو جامع القرويين، ومسجد محمد على ومسجد سنان باشا ومسجد الرفاعى كلها عمارة تركية لأن الذين بنوها أتراك..

أريد أن أقول إن آخر مايتبقى من الإنسان هو البنيان، ولكى تفهم شعبًا مايمكن أن تفهمه من عمارته.

ابتداء من القرن التاسع عشر كان هناك اتجاه للغرب، وبدأ «الاتباع»، ويمكن أن تلاحظ هذا فى عمارة «وسط البلد» بالقاهرة. وسط البلد هذا كان منطقة غريبة بالنسبة للمصريين، وقد ظل هكذا لفترة طويلة امتدت حتى الستينيات من القرن العشرين. والملاحظ أن وسط البلد هذا قد انهار الآن؛ وبدأت تنشأ أحياء حديثة مثل المهندسين ومدينة نصر..

العمارة الحديثة لها مشاكل لاحصر لها وهناك دائمًا السؤال: هل يعقل أن يبنى أحد عمارة من «الألوميتال» والزجاج فى بلد تصل درجة الحرارة فيه إلى هذا الحد الذى تعرفه؟!

ثم إنك تلاحظ التبعية فى العمارة بشكل واضح فى مدينة مثل القاهرة، نيويورك فقدت برجين من أبراجها وأنت الآن يمكن أن تشاهد حوالى ستة أبراج فى مساحة محدودة من القاهرة.

العمارة العربية تختفى الآن، أو تتحول إلى «طرفة». حسن فتحى طرح نظريته فى العمارة من أجل الفقراء، ولكن ماذا حدث لهذه العمارة؟ من الذى يبنى مستخدما تصميماتها؟ إنهم الأثرياء جدًا، وقد أصبحت هذه العمارة مكلفة جدًا، فضلا عن أن هذه العمارة تبنى فى غير مواقعها، كيف تنقل تصميم مبنى مرتبط بحرارة النوبة فى الجنوب إلى مكان آخر مثل الساحل الشمالى؟!

اسمح لى أن أخبرك بجائزة أنت نلتها ولم تسمع بها أبداً.. لقد قمت بتدريس روايتك (الزينى بركات) مع روايات أخرى مهمة ثلاث عشرة رواية عربية لثمانية طلاب أمريكيين من طالبات وطلاب الدراسات العليا.. وفى نهاية الفصل الدراسى اتفق خمسة من هؤلاء الطلاب والطالبات على أن (الزينى بركات) هى أجمل رواية درسوها.

هذا كلام فيه عزاء كبير لى عن أشياء كثيرة جداً.. لقد أوذيت مراراً بسبب آرائى واهتمامى بالقضايا العامة.. وأتصور الآن أن مايبقى من الكاتب هو نصه.. وإذا كان نصى يثير هذا الإحساس لدى هؤلاء الطلاب والطالبات فهذا شىء جميل فيه عزاء حقيقى.

تحدث نجيب محفوظ، أكثر من مرة، عن أهمية الجوائز التى نالها فى فترة مبكرة من حياته الأدبية..

كيف تنظر أنت للجوائز، ولأهمية «المحفزات» التى تدفع الكاتب للأمام، بوجه عام؟

أعظم الحوافز بالنسبة لى هو ماكنت أسمعه من القارئ مباشرة. الحوافز محطات فى دائرة أبعد.. لماذا؟ لأن الجائزة تأتى غالباً للكاتب بعدما يكون قد استقر وبعدما يكون عمله قد عرف وانتشر. طبعا - لا أخفيك - أن الجائزة قد تكون مهمة، خصوصاً إذا اقترنت بمبلغ نقدى، لأن هذا يمكن أن يجنب الكاتب اللجوء إلى أعمال غير الكتابة الأدبية للحصول على مايساعد حياته على الاستمرار والاستقرار المادى.. أنا الآن أحصل على نقود من كتبى المترجمة، لكنى لاأعتمد عليها، لا أدخلها فى صلب حياتى حتى لا أعتمد على الأدب.. إننى أحمى كتابتى الأدبية بكتاباتى غير الأدبية، وهذا وضع غريب بالنسبة لكاتب له حوالى ستين كتاباً ولا يستطيع أن يعتمد على كتبه كمصدر للعيش، ولكن - مع ذلك - فهذا وضع طبيعى فى مصر..

لم يكن عندى ناشر واحد يرعى مصالحى، إلى أن تم هذا فى فرنسا وأصبح هذا الناشر وكيلى فى أنحاء العالم، كذلك لم يكن عندى ناشر واحد فى مصر إلى أن تولت دار الشروق نشر كتبى وإن لم تكن هذه الكتب قد صدرت كلها حتى الآن.

بعد ترجمة أعمالى إلى لغات أخرى، وحصلت على جوائز فى الغرب، كان هذا نوعًا من المكافأة. وهذا شىء مهم: أن تقف لتتسلم جائزة فى ثقافة أخرى أنت مترجم إلى لغتها. لقد ترجمت رواياتى إلى لغات كثيرة ونلت عنها جوائز عدة. وفى مصر حصلت على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٠، وسعادتى بتلك الجائزة تفوق سعادتى بجائزة الدولة التقديرية التى حصلت عليها مؤخرا، وفى الحقيقة جاءت متأخرة جدًا، ولعلك سمعت الأستاذ نجيب محفوظ وهو يعلّق مستنكرًا عدم فوزى بهذه الجائزة.. وكم كنت أتمنى أن يسمع هذا الخبر..

وبهذه المناسبة أريد أن أقول إن هناك أسماء أخرى لكتاب يستحقون هذه الجائزة ولم ينالوها، منهم يوسف القعيد ومحمد البساطى.

من كتاباتك الأولى وحتى (نثار المحو) ومابعدها، خلال مايقرب من نصف قرن، ما الذى ترى أنك قد حققته وماالذى ترى أنك لم تحققه بعد؟ وماذا عن انشغالك فى الزمن القادم؟

أنا قد حققت نصف ماكان يمكن أن أحققه لو أتيحت لى ظروف معاش أفضل، بالرغم من أن ماحققته ليس قليلاً. أنا من الكتاب الذين لايبحثون عن الموضوع، أنا عندى موضوعات كثيرة جدًا، وعندى مشروعات تكفى لأن أعمل عليها لخمسين سنة قادمة، لو تفرغت لها. أنا أعتقد أن الكاتب الذى يبدع ولا يترك «علامة» يكون قد «نسخ» فحسب، ولم يبدع، وأظن أننى راضٍ لأنى وضعت علامة

ما، ونبهت لمصادر لم يكن الأدب يتعامل معها، والأكثر أهمية وإثارة للإحساس بالرضا هو أننى وضعت ذاتى وطرحت رؤيتى فى نصوص قابلة لأن تقرأ فى ثقافات أخرى، وقابلة لأن تقرأ بعد زمن ليس قصيرًا، ويمكن لهذه النصوص أن تستكشف وأن يعاد استكشافها..

سؤالى أيضًا عن انشغالك فى الزمن القادم..

انشغالى القادم ليس منفصلاً عن رحلتى كلها، هو مرتبط بعلاقة الزمان والمكان فى شكل «محكيات»، وهو مرتبط بالقاهرة القديمة ومستوحى من ثقافة مصر القديمة، لكنه مع ذلك عمل «غريب» إلى حد ما، وربما يراه القارئ غريبًا، لكنى لم أعد مشغولاً جدًا بكيفية تلقى القارئ له. ولعلى أذكر هنا الدكتور الراحل عبد المحسن طه بدر، قال له أحد القراء بعد صدور (التجليات) إنه يجد فيها مقاطع صعبة، فرد عليه : «ياأخى الكاتب تعب فى كتابة هذا العمل.. اتعب أنت بدورك فى قراءته».. لكن على أية حال، أنا موقن من أن الكاتب إذا عبر عن نفسه بدقة فسوف يصل إلى القارئ.

أستاذ جمال.. لا أعرف حقًا كيف أشكرك..

أنا أيضًا أشكرك جدًا.

«نثار المحو»
حلقة جديدة من كتاب الذات

د. خيرى دومة

منذ السفر الأول من «كتاب التجليات» ١٩٨٣ حتى كتابه «نثار المحو» ٢٠٠٥ ومرورًا بكل ما بينهما من كتب تربو على العشرة، كانت لجمال الغيطانى تجربة واحدة ممتدة.

وفى هذه التجربة الممتدة، يمكن للمرء أن يلاحظ أمورًا ثلاثة أساسية:

١ ـ أن أسئلة كونية كبرى ازداد إلحاحها على الكاتب، وأخذت تتردد فى كتبه بشكل مرهق، أعنى أسئلة الزمن والكون مبدؤه ومنتهاه، الأسئلة التى تحيط بوجود الإنسان من كل جانب، خصوصًا الجانب الجوانى من هذا الإنسان فى علاقته بالعالم، أى ذاكرته العجيبة، وعواطفه، ونوازعه، وغرائزه، ونزواته، إلى آخر المتناقضات التى تتكون منها ذاته الجامعة.

٢ ـ أن الغيطانى، منذ التجليات على الأقل، اتبع طريقة المؤلف العربى القديم فى وضع كتبه ورسائله؛ خصوصًا طريقة المؤرخين والمتصوفة. وهذه الطريقة فى الكتابة تترك أثرها، لا فى الملمح الموسوعى التجميعى فحسب، بل فى الخطاب المتجه صراحةً إلى

قارئ ماثل على الدوام، فى الوقت الذى لا يكف فيه الكاتب عن عمليتى الاستبطان والتداعى؛ وهذا كله فى النهاية وفى حالة الغيطانى، انتهى إلى نوع خاص من كتابة السيرة الذاتية، قائمة على كشف هذه الجوانب الجوانية بالغة الخصوصية، فى دفاتر مدونة يُفترَض أن تكون سرية، لكن يفترض فى الوقت نفسه أنها ستكون يومًا ما متاحة لقراء الزمن القادم.

٣ ـ أن هذه الكتب جميعًا، غدت عصية على التصنيف النوعى، فهى ليست روايات ولا قصصًا قصيرة بقدر ما هى «كتب» أو«دفاتر» أو «رسائل». وربما تكون هذه الكتب جميعًا فصولاً أو حلقات متنوعة من كتاب واحد ضخم، يمكن أن نسميه «كتاب الذات»، وهى ذات تحاول عبثًا وبطرق متعددة، أن تستوقف الزمن، وأن تخلّد بالكتابة شخوصًا ولحظات ونوازع وملامح فانية، ولا سبيل إلى تخليدها. ونتيجة هذا كله نوع من التأليف الحلقى المتصل، يتحول معه الكتاب الواحد إلى مجموعة من الحلقات المتصلة المنفصلة، وتتحول مجموعة المؤلفات كلها إلى حلقات فى كتاب واحد أضخم. وتلك طريقة فى التأليف لها جذورها فى التراث العربى.

نثار المحو

وكتاب «نثار المحو» الصادر عن دار الشروق فى بداية العام ٢٠٠٥. هو الحلقة الخامسة، أو الدفتر الخامس، من مجموعة الحلقات التى يسميها الغيطانى «دفاتر التدوين». أما الدفاتر الأربعة السابقة، فهى على التوالى: «خلسات الكرى»، «دنا فتدلى»، «رشحات الحمراء»، «نوافذ النوافذ».

الدفاتر الأربعة الأولى، تظل رغم كل شىء، ذات طابع روائى ما؛ فلكل منها موضوع واحد يصنع مركزًا تتجمع حوله الحلقات الصغيرة: تجارب ما بين اليوم واليقظة فى «خلسات الكرى»،

وتجارب السفر فى «دنا فتدلى»، وتجربة الحب المركزية، التى تظل كل تجارب الحب الأخرى رشحات منها أو ظلالا لها فى «رشحات الحمراء»، ثم تجربة النوافذ بتنويعاتها فى «نوافذ النوافذ». ويتبدى هذا البعد الروائى فى كل مرة من خلال علاقة الإضافة اللغوية المتكررة فى عناوين هذه الدفاتر، بين التعدد (خلسات، رشحات، نوافذ) والوحدة (الكرى، الحمراء، النوافذ)

أما هذا الدفتر الخامس، فعنوانه دال على اختلافه، وعنوانه أيضًا هو المشكلة الأولى. أما أنه «نثار»، فهذا واضح، وهذا ما يميزه عن الدفاتر الأربعة السابقة، إذ لا يوجد موضوع واحد أو مركز من أى نوع يلتم حوله هذا النثار. وأما أنه نثار «المحو»، فهذا ما كان يمكن أن يصنع - لو قُدِّرَ له أن يتحقق فعلاً - واحدة من أندر التجارب الفنية، التى طالما سعى الفنانون الكبار على مر العصور بنجاحات متفاوتة، إلى اقتناصها. ولقد كان الشعراء على وجه الخصوص، أقدم وأبرع من حاول بلورة هذا النوع من التجارب، مستعينين بقوتى الخيال والموسيقا. ولم يكن من قبيل المصادفة، أن تتصدر الكتابَ عبارة للشاعر فؤاد حداد تقول: «كأن الحياة ذكرى».

التجربة الأساسية فى هذا الكتاب، هى تجربة الحياة وناسها بعد أن تتحول إلى «ذكرى» منبتَّة، غير مكتملة. فكأنها وكأنهم «أحلام»، إنها تجربة الذاكرة الفردية والجماعية، وهى تتعرض للمحو من جهات متعددة. وما يفعله الكاتب هنا، أنه يحاول أن يمحو المحو، أو قل إنه يحاول أن يلتقط ما تركه هذا المحو من بقايا، وأن يسجل هذه البقايا متناثرة كما هى، حتى لو بدت فى صورة "حلم" غامض ، علها تقول شيئًا، لعل وعسى، كما يقول الراوى:

«أحاول لملمة ما تبقى من نثاره، نثارى بعد اقتراب حصادى ودنو قطفى، أتعلق بفتيفات، لعل وعسى .. هكذا شرعت فى تدوين ما تبقى، ما أقدر على التقاطه، ما يرد علىَّ بغتة متحررًا من الزمان

والمكان، أسئلة سأجيب عليها ولن أقف على أجوبتها، يكفينى النطق بها، لم أقصد الترتيب، لم أهذب التسطير، لعل ما يفد إلىَّ يدل علىَّ، لعل ما ألتقطه يشير إلى بعض مما كان منى ..» ص١٢.

نثار المحو وقوانين الذاكرة

«قوانين الذاكرة الغريبة" كما يقول الراوى، هى التى تسمح إذًا، لهذا النثار، وهذا النثار وحده، أن يفلت من المحو. وقوانين الذاكرة هذه، وثيقة الارتباط بهذا اللون من كتابة السيرة الذاتية.

والغيطانى ليس أول كاتب كبير تحيره قوانين الذاكرة الغريبة، وهو يكتب هذا اللون من السيرة الذاتية؛ ففى «نثار المحو» أصداء واضحة من كتب ثلاثة أساسية فى تاريخ هذا الفن فى الأدب العربى الحديث: «الأيام» لطه حسين، «مُحِبّ» لعبد الفتاح الجمل، و«أصداء السيرة الذاتية» لنجيب محفوظ.

فى مستهل كثير من قطع هذا النثار تتردد أصداء الصفحات الافتتاحية من كتاب الأيام، تلك التى يجتهد فيها الراوى الكبير، محاولاً أن يبتعث أول أيامه الباقية فى الذاكرة. يقول الراوى: «لا يذكر لهذا اليوم اسمًا، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشهر والسنة، وإنما يقرِّب ذلك تقريبًا ..» ثم توالى الفقرات الافتتاحية التى تبدأ بفعل «يذكر» و«لا يذكر»، و«يرجِّح»، فى محاولة لاستخلاص تلك اللحظات من غياهب الذاكرة. وهذا ذاته ما نصادفه فى الجمل الافتتاحية لكثير من القطع التى يتألف منها «نثار المحو».

وكما يعرب راوى النثار عن حيرته إزاء قوانين الذاكرة: «حتى الآن لا أفهم قوانين الذاكرة، لا أعرف ماذا يحرك محتوياتها، لماذا تباغتنى هذه الصورة دون تلك، تطل علىَّ شخصيات غابت تمامًا ..» ص٢١. يلخص راوى الأيام غرابة القوانين التى تحكم ذاكرة الأطفال،

أو ذاكرة الإنسان عمومًا: «ولكن ذاكرة الأطفال غريبة. أو قل إن ذاكرة الإنسان غريبة، حين تحاول استعراض حوادث الطفولة، فهى تتمثل بعض هذه الحوادث واضحًا جليًا كأن لم يمض بينها وبينه من الوقت شىء، ثم يمَّحى منها بعضها الآخر كأن لم يكن بينها وبينه عهد» ص١٥ . فإذا أضفنا إلى ذلك، تلك العلاقة الغريبة بين الراوى الكبير، الذى يكتب الآن، وبين الطفل الصغير «الآخر» المبعوث من ذاكرة ممحوَّة، ستتبدى لنا تمامًا تلك الوشائج بين كتاب «الأيام» وكتاب «نثار المحو».

يكتفى نجيب محفوظ بتسجيل الأصداء البعيدة التى تصله من أتون المحو، ويتركها كما هى منتثرة بلا ناظم، يستقل كل صدى بعنوانه، مجسِّدًا جزءًا من الفلسفة العامة للكاتب. وهذا قريب جدًا مما يفعله راوى النثار، الذى يرى هو أيضًا، أن نثاره هذا ليس سوى أصداء وظلال: «نثارى أصداء رغبة، خوف، توق، حزن، اشتياق، ظلال مدركة لندى تكوَّن على خبايا الروح..» ص١١.

أما عبد الفتاح الجمل فيهدى سيرة قريته «محب» إلى أخيه، شاكيًا من الذاكرة الملعونة، التى جنحت وحرنت ونامت فى الخط : «إلى أخى الحاج على، أهدى هذا العمل، منذ أن أسعفتنى ذاكرته فى القريب من الأحداث، أما البعيد الموغل فهو لى، منذ أن جنحت منى الملعونة وحرنت، ونامت فى الخط هناك، وقد زحفت بأظلاف قطعانها المدينة، والتهمت فى معدتها الزلط، من محب، الإيقاع والملامح والنفس والنكهة» ص٥ . أضف إلى هذا، أنه يقطِّع روايته أيضًا، إلى قطع مستقلة بعناوينها، تعكس فلسفة قريبة من فلسفة الأصداء والنثار، وإن اكتسبت طابعًا ساخرًا وكرنفاليًا متميزًا.

النصوص الأربعة جميعًا، تحاول لدواع مختلفة، أن تستنقذ من المحو، هذه الظلال والأصداء واللقطات، وأن تتركها كما هى مشتتة

وممزقة ومنتثرة، وتحاول بدرجات متفاوتة وقدر الإمكان، ألا تفرض على هذا النثار شكلاً من خارجه.

غير أن «نثار» الغيطانى يطرح السؤال بشكل أكثر وضوحًا، بل أكثر فجاجة أحيانًا؛ فهو لا يفتأ يذكِّر قراءه بأن المسألة ليست مجرد استنقاذ بعض الذكريات، وتدوينها على ما هى عليه. إنه السؤال الكونى الأكبر الملحّ الذى يقف وراء تدوين هذا النثار ويبرز بين تضاعيفه، سؤال التخليد ومقاومة المحو بالمعنى الميتافيزيقى الأشمل.

الكُتَّاب الأربعة جميعًا، يسعون إلى «تدوين» عالم خاص، أو «تسجيل"لحظات حميمية، يُخشَى عليها من الفناء والمحو. غير أن دوافعهم وفلسفتهم فى هذا التدوين مختلفة؛ فبينما أراد طه حسين أن يستعيد "أيام" كفاحه تلك، ويواجه بها ظلم مجتمعه الحاضر وجهله، وبينما كان عبد الفتاح الجمل يسعى إلى تسجيل صور ومفردات منحوتة من لغة قريته محب، وكان نجيب محفوظ يدوِّن على طريقته الماكرة، عبارات وصورًا فيها خلاصة سنواته التسعين، فإن الغيطانى يريد بهذا النثار كما يشير فى غير موضع، أن يستعد لبلوغ الستين، وأن يخرج إلى النهار مثل أجداده الفراعنة، ومعه زاده وعدته التى استنقذها من المحو.

تدوين ومحو

التدوين قوة مضادة لقوة المحو؛ ولهذا يعمل الراوى على تدوين هذا النثار الذى أفلت من المحو. يتحدث الراوى كما رأينا، وكما يرد فى أماكن أخرى متفرقة من الدفتر، عن الطبيعة المفترضة لهذا النثار، من حيث إنه غير خاضع لا للترتيب ولا للتهذيب، ولا لقوة سوى قوة الذاكرة وما يهلُّ منها تلقائيًا، فيقول:

«وما لا تمدنى ذاكرتى به لا أسعى إلى التيقن من حقيقته عبر أى مصدر آخر، إنما أستهدف التحقق مما بقى، من نثار ذلك المولّى المتبقى، أقصد الوقت المقدّر، المتاح لى» ص٤٢.

ويقول: «لو بذلت الجهد سأعرف اسمه، لكننى آليت على نفسى فى هذا التدوين ألا يكون عمادى إلا ما آعيه، فهذا حالى بدون معونة أوراق أو مراجع من أى جنس» ص٢١٨.

ويقول: «لا أعرف ولن أقف على العوامل التى تحرك ذلك النثار، وتدفعه إلى مركز الرؤية والتحديق، لحظات مبثوثة، عبارات غير مكتملة، روائح هينة، هفهافة لا يمكن إدراكها بالبصر أو اللمس، لكنها تستدعى حقبًا ومراحل ...» ص٣٦٢.

تلك فلسفة النثار التى يعرضها الراوى علينا مرارًا: لحظات وعبارات وصور وروائح، تعيش هناك فى منطقة بعيدة الغور فى الذاكرة، هى الدال الوحيد الباقى على حقب ومراحل وعوالم يتهددها الانقراض، وكلها تنتمى إلى رؤية الراوى الخاصة لوطنه ولعالمه ولذاته.

غير أن هناك فارقًا بين هذه الفلسفة النظرية، وبين ما حدث فى قطع هذا النثار بالفعل: فمجرد التدخل بوضع عناوين جانبية - حتى لو ظلت هذه العناوين فى حدود التنكير كما يحدث فى الغالب (تساؤل، خطر، خسوف، حلم، قتيل، خرّوب) - أدّى إلى قدر ملموس من التنظيم العقلى، يتناقض مع فلسفة النثار المعلنة تلك، ناهيك عن ترتيب المشاهد أحيانًا فى مجموعات تخضع للمنطق، حتى لو كان منطق الذاكرة فى التداعى، كأن تكون هناك مجموعة مشاهد متوالية، وصور متكررة لأفراد/ رموز من منطقة الطفولة فى الجمالية، أو أماكن أو شوارع أو أكلات، هذا بالإضافة إلى تلك القطع التى تتركز على العائلة كالأب والأم والابن، والابنة بشكل

خاص. فى كل هذه المشاهد كان العقل والذاكرة الواعية يلعبان دورًا مناقضًا لطبيعة «النثار» التى طرحها الراوى. أو قل إن التدوين يفرض قوانينه العقلانية، التى تناقض بطبيعتها قوانين النثار.

«نثار» أم حلقة جديدة من القصص المغلقة؟

ولكن هذه ليست المشكلة الأساسية التى تعطل هذا النثار عن تحقيق هدفه المعلن: فكثير من القطع ليست نثارًا على الإطلاق، بل أبنية عقلانية مكتملة مغلقة تشبه القصة القصيرة إلى أبعد حد: لقطة من السرد أو الحوار، لها موضوع محدد، وفيها شخصية مركزية، وتسعى إلى نهاية لها طابع المفارقة الكاشفة. ولقد لعبت هذه النهايات خصوصًا - ورغم جمالها فى حد ذاتها - دورًا محبطًا لفلسفة النثار ومقصده.

ولنتأمل على سبيل المثال نصوصًا من قبيل «حامل المحمول» ص ١٧٤. و«على الشاطئ» ص ١٧٦ و «تساؤلات» ١٨٦، و«صورة» ص ٢٣٠ . و«رسالة» ص ٢٧٩. ومجموعة لقطات الابنة ص٣٠٢ ـ ٣٠٦. وغيرها وغيرها. ولتقرأ نص «صورة» مثلاً:

«قالت: لكنك لا تحتفظ بصورة لى.

قلت: هذا أفضل.

قالت: أمرك عجيب .. كيف؟

قلت: الصورة تلغى الذاكرة، تحددها، عند التطلع إليها سأرى إشارة إليك، وليس الحقيقة. دعى ذاكرتى تحتفظ بملامحك، أستدعيها على البعد، أراك كما أشاء .. كما أرغب ..

قالت: لن ترى إلا الوهم.

قلت: أحيانًا يكون الوهم أكثر حضورًا ..

ساد صمت. طال أكثر مما يجب. وعندما قلت اللفظ الذى ينبه

ويصل فقرات السكوت خلال أحاديث الهاتف

«آلو..»

لم يأتنى جواب.»

هذه لقطة مكتملة، قصة قصيرة اختارها الراوى وصنعها بعناية وقصد واضح، وأضاف إليها لمسات نهائية صنعت لها معنى قُصد إليه قصداً، وليست نثيرة شاردة هبت من الذاكرة فجأة. وإذا أضفنا إلى ذلك مجموعة التساؤلات الكونية الكبرى، التى لا يكف الراوى عن طرحها بين نثيرة وأخرى، والتى تبدو وكأنها هى الأخرى خيوط مقصودة تربط النثار وتفقده طبيعته المفترضة، سنكتشف إلى أى حد بعدت المسافة بين الكتاب كما خطط له الكاتب وأخبرنا به الراوى من ناحية ، وبين ما تحقق منه بالفعل من ناحية أخرى.

أين نثار المحو؟

لا يُعقل بطبيعة الحال، أن يكون هذا النثار بلا بنية ولا رؤية، لكى يحقق فلسفته تلك! وإنما المقصود أنه بسعيه الضمنى أحياناً والصريح أحياناً، إلى هذه البنية المغلقة المكتملة، قد خيب توقعات القارئ، الذى سعى مع الراوى من البداية، بهدف التقاط تلك التجارب الخاصة غير المكتملة، التى أصاب المحو جانباً منها، وتركها شاردة، وربما خالية من المعنى إلا لصاحبها. لقد توقع القارئ أن تتجمع هذه التجارب، تلك التى تقع فى منطقة ما هناك تحت الوعى، وأن يكون تجميعها هدفاً فى ذاته، علها تقول شيئاً قريباً إلى ما يقوله الشعر. وهل يقول الشعر الحقيقى شيئاً محدداً مكتملاً!

لا أقول إن النثار جاء خلواً من هذا النوع من التجارب الشعرية الطابع. ما أقوله إنها جاءت أقل مما توقعنا بكثير. وقد جاءت على وجه الخصوص، فى اللقطات التى جعلت عنوانها «حلم» أو «صوت»،

أى تلك التى تبدو أكثر رهافة، وأكثر تعرضًا من الصورة لسطوة المحو، ومع ذلك فقد بقيت لتوقظ تجربة وتكثفها، تمامًا كما يفعل الشعر

خذ مثلاً هذه القطعة التى جاءت تحت عنوان «صوت»:

«ينبعث من داخلى، لابد من فضاء فوق أرض مزروعة، نخيل كثيف، ترعة سريع تيار الماء فيها، جسر خشبى قريب، رائحة تين وأعناب، ربما سمسم لم ينضج بعد، صوت طنبور يرفع المياه، يد تديره، ظهر محنى، الصوت عميق، رغراغ، شجى:

يا ورج الريحان مالك دابلى

والعين سودة والحواجب، سابلى

ابكى علىَّ وخططى بالعود

ابكى على الزمان اللى مضى ما يعود» ص ٢٨٦.

فرغم القصد والدقة والحافظة التى تقف وراء اختيار الأغنية الختامية هنا، فإن الجو العام للقطة يبدو آتيًا من تلك المنطقة البعيدة، الشعرية الطابع، الواقعة تحت عتبة الوعى.

وخذ مثلاً آخر، تلك القطعة التى جاءت تحت عنوان «حلم»:

«تدخل المحبوبة التى همت بها قدرًا غير يسير من الزمان. الصالة لبيتى، ولكنها فى بيت آخر. تبدو منكسرة، حزينة، تحمل هدايا ملفوفة، توزعها هنا وهناك، تسلمها لأشخاص لا يبدون لى، غير ظاهرين، تبتسم أمام صورة أحد معارفى، تسألنى عن أبى، أقول لها إن أبى مفارق، تقعد فى ركن ببناء قصر قديم زرته بالبرتغال، تبكى.» ص ٢٣٦.

تلك نثيرة حقيقية شاردة لا منطق لها. ومع ذلك فالراوى يصر على أن يعقلنها، فيسميها "حلم"، ويغلقها بفعل البكاء الختامى الدال!

كنا نتوقع مثلاً، تجارب متنوعة من مناطق الجنس المكبوتة، تلك التى قمعتها الذاكرة ومحت جوانبها، ولم تترك منها إلا نثارًا دالاً، ومع ذلك لم يصلنا من نثار الجنس المكبوت هذا، إلا ما يحكمه عقل المؤلف الواعى، ورؤيته المبثوثة فى مؤلفاته الأخرى، خصوصًا «نوافذ النوافذ».

كتابة الذات

هنا نصل إلى النقطة الأخيرة، التى حولها الراوى إلى سؤال من أسئلته الفلسفية الكبرى، أقصد تلك العلاقة المركبة المريكة، بين المؤلف/الراوى الكبير الذى يكتب لونًا من السيرة الذاتية، والبطل الطفل الصغير الذى نجا نثاره هذا من المحو.

فى قطعة بعنوان «الذى كنته» يقول الراوى:

«ذلك الذى كنته ولم أعد أكونه، عدة مرات كنته وتباعدنا، انفصلنا عن بعضنا، ماذا يربط كل منهم بذلك الذى أكونه الآن.. هذا الذى كنته، هؤلاء الذين كنتهم، ماذا يصل كل منهم بالآخر.. ذلك الذى أكونه مجرد ذكرى لأولئك، لأولئك الذين كنتهم.» ١٧ ـ ٢٠.

هذه العلاقة المريكة بين مايكونه الآن، وماكانه مرات متعددة، ستتكرر وتكون مثارًا للتأمل الفلسفى فى قطع من قبيل «قبل وبعد» ص ٨٣، «شفقة» ص ١٤٦، «ضوء ثاقب» ص ١٤٧، وغيرها وغيرها. لكن مايعنينى هنا هو القطعة التى يصل فيها إلى أقصى حدود الفصل بين ماكانه مرات متعددة فى الماضى، أولئك الآخرون، وبين مايكون عليه الآن.

يقول الراوى:

«كان لابد أن ينقضى وقت ليس بالقصير حتى أدرك أن من عاش مراحلى البعيدة المنطوية، ليس من يسعى الآن حثيثًا صوب

التلاشى. أحمل اسمه وسمته، لكنه ليس أنا، إنه آخر. وعندما نستعيد ما يمت إلى آخر نرى ما لا نراه فينا، ويمثل عندنا ما لا يبدو منا، لا نتحرج من ذكره والإخبار عنه: لأنه يمت إلى شخص مغاير، انتمى إلىَّ يومًا واتصلت به، لكنه ولَّى، بعدت بينى وبينه الشقة. ولأننى أعرف عنه الكثير أدونه، أشهره بلا تردد، بلا حرج. عجيب ذلك، فما مررنا به وانقطع عهدنا معه، نستعيده جليًا، واضحًا، آما القريب، اللصيق، فكأنه لا صلة لنا به، لن أقدم على ذكره إلا إذا تقارب البعد مع قديمى» ص ٨٤.

وكأن هذه النتف من السيرة الذاتية تتحدث عن شخص«آخر»، هو ذلك الطفل أو الصبى أو الشاب الذى كان، تتحدث عن «صاحبنا» كما كان يقول طه حسين. والحق أن هذا الكلام ، سواء فى «الأيام» أو فى «النثار»، أقرب إلى الدراسة حول السيرة الذاتية وفلسفتها، منه إلى السيرة الذاتية الفعلية المتحققة، تلك التى يملؤها الحرج، وتحيط بها الخشية من كل جانب، ويعوقها عن التحقق حساسيةُ الذات وتضخُّمُها. وإلا فلماذا يبدو عالم الذات هنا مثاليًا؟ لماذا يبدو كله جميلا بلا نقائص أو تناقضات؟ وكأنه عالم لا تؤرقه إلا هذه الأسئلة الفلسفية الكبرى؟!

التجليات لجمال الغيطاني والرواية الصوفية

عبد الرحمن أبو عوف

قد يبدو أن بعضًا مهمًا من الإبداع المحقق فى الرواية المصرية العربية فى العشر سنوات الأخيرة والتى ظهرت أهم ثمارها فى أواخر السبعينيات، وبرزت بوضوح فى أعوام ٨٢/٨٤ فى الانفراجة الديمقراطية التى تتشكل الآن، قد يبدو أن الرواية تلتزم ذات البحث عن أسلوب جديد للرواية، إن نوعًا من الانتقال الفكرى والجمالى يتهيأ مع اتصاله المستمر بالانتقالات السابقة، ومن البداية يمكن تلمس انطباع عام يسم هذه المحاولات الروائية المتابعة والمشكلة فى النهاية ظاهرة أدبية، تتبدى أحيانًا كدوار يثير القلق، والتوتر هو فى جوهره دوار وقلق وتوترات الواقع المصرى والعربى المعاش خاصة فى التبدلات والتحولات التى حدثت فى العشر سنين الماضية وتناقضات ثورة ١٩٥٢ بكل إيجابياتها وسلبياتها وتذبذبها بين اليسار والوسط واليمين بكل هموم الواقع وأخلاقياته، وأساطيره وأحلامه، بكل تمزقات وتناقضات مرحلة التحول الحضارية. التى تعيشها بمعاناة ونبل الشخصية المصرية

والعربية وفى لحظة الخطر التاريخى الذى يترصدها فى الداخل والخارج الآن.

• وسوف نثبت هنا أن الرواية كشكل آدبى يستوعب ما قبله وما بعده من أشكال وفنون تعبيرية، قادرة على استيعاب هذه التحولات والتناقضات الجدلية، فهى (تعبر اليوم)، كما قال الناقد ر. م ألبيريس (عن القلق والسرائر، والمسئوليات التى كانت فيما مضى موضوع الملحمة والتاريخ، والبحث الأخلاقى والتصوف والشعر فى جانب منه، كما أن الرواية نظرًا لسعة توزيعها، تمثل من الناحية الاجتماعية أداة الاتصال الأدبى بين الجماهير المتفاوتة فيما بينها أشد التفاوت)[1].

• ولعل أبرز المعبرين بحساسية عن هموم اللحظة المعاشة وبتطوير فى المعنى والمبنى هم (صنع الله إبراهيم، وجمال الغيطانى، ويوسف القعيد) إن الرواية لديهم تتخلص من الرواية الواقعية النقدية المستوفية الشروط ذات الوحدات الأرسطية في البداية والوسط والنهاية والعقدة ورسم الجو وتصوير نماذج نمطية لشخصيات روائية يقدمها راوية يعرف كل شىء عن حياة الشخصية الروائية والحدث، وبدأت تظهر راوية جديدة تتعرض للواقع وترصد تناقضاته بوجهة نظر جدلية، وترقب الحدث ودراميته وتصاعد نموه فى الكشف عن معنى الحياة والمصير الإنسانى، كما أنها تصور الحدث فى استدارته وتحولاته، وتعدد جوانب الشخصية الروائية واختلاف الراوية إما الأنا أو الضمير الجمعى أو تعدد وجهات نظر أكثر من زاوية لنفس الحدث، ولكن المهم هو التجربة والأصالة فى الشكل والمفردات الجمالية بالرجوع للتراث والكشف عن أصالة الثقافة العربية، لقد تخلصوا من قبضة الرواية الأوروبية باتجاهاتها

---

١ - ر. م ألبيريس - تاريخ الرواية الحديثة.

الرومانسية والكلاسيكية والواقعية والوجودية والرواية الشيئية الفرنسية أو الرواية الضد .

• لقد قدم صنع الله إبراهيم، اللجنة، وبيروت بيروت، وأبدع جمال الغيطانى الزينى بركات، ومخطوطات الغيطانى ثم التجليات، كذلك أنجز يوسف القعيد عدة روايات أبرزها يحدث فى مصر الآن، وثلاثية شكاوى المصرى الفصيح، وسوف نتوقف عند جمال الغيطانى، ربما لأنه يقوم بعمق فى اكتشاف صوت وشكل مستقى من التراث وبرؤية معاصرة لأحداث الآن بكل أزماتها وأحلامها وقد سبق أن درسناه فى أكثر من مجال أبرزها دراستنا (البحث عن طريق جديد للرواية العربية) مجلة العربى عام ١٩٨٣، ويهمنا الآن أن نتناول عمله الأخير أسفار التجليات.

• ويمكن أن نطلق على أسفار التجليات الرواية الصوفية، تلك الرواية التى تعيش فى عالم لا أقول إنه عالم وهمى بل عالم ملون بما هو فائق للطبيعة إن موضوعها الأساسى هو (البحث) فالإنسان لا يعيش فيها إلا ليبحث فى الواقع عما هو تام للواقع وتجل له، والكشف عما يكمن فيه لقد استعار وتشرب جمال الغيطانى بذكاء وعدم تصنع تقاليد الطريق فى كتب ومدارس التصوف العربى خاصة عن ابن عربى والسهروردى، حيث تتحرر الذات من قيودها وتصبح شفافة وحيث الخلط بين الظاهر والباطن، العينى والمتخيل، اللحظى والأبدى والزمن يصبح زمن الرجوع والمستقبل، غير أنه يحول كل ذلك لخدمة موضوعه، وهو ذو مستويات متعددة، لعلها ترجمة حياة وأنشودة عذبة حزينة عن فقدان الأب واللحظة والطفولة والشباب وأيضًا وأهم من ذلك نظرة وتأمل جدلى لحركة الواقع الاجتماعى والسياسى لبلاده وتناقضات التحولات التى تحدث فيه.

• إن اللحظة المختارة فى التجليات عند الغيطانى هو عودته من سفره ليجد أن والده قد توفى، ويقوده هذا إلى البحث فى حياته

عن مجموعة من الإشارات والالتفاتات ذات القيمة الرمزية والصوفية، وهكذا فالراوية يكتشف شيئًا فشيئا أن حياته كلها كان يسييرها ذلك اليوم من طفولته الذى التقى فيه وجهًا لوجه بأبوة فى قريته جهينة فى الصعيد.

● تنتتح التجليات على منوال أهل الطريق (فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبرًا، وكيف أصبر على مالم أحط به علما، لما اكتمل إيابى فرغت إلى نفسى أستعيد وأسترجع بينما زمن المجن يلوح ويبدو)، غير أنه للسيطرة على هذه المادة الشيقة فخطط لمرتكزات أساسية تحلل بها الرواية لأنه يصعب هنا التلخيص فاللغة والانتقالات والشخصيات والتبدلات فى الأحوال والأجواء والأحداث شديدة الدقة والمهارة وتفيض لحنًا ملحميًا أسيانًا ومشرقًا فى نفس الوقت.

(١) **التجليات الأولى: وهى تجليات الفراق** (لو أعرف للفرق موطنا لسعيت إليه وفرقته) وفيها يتجلى له أبوه فى الإمكان والزمان العجيب، ويصفه فى شجن وحنان فى جلساته وسماته وتصرفاته، ويقدر أنه يرى وجهه عندما كان فى العشرينيات خاليا من التجاعيد والهموم يخبره أن موته كان مريحا هذه رؤية تتحقق فبعد عودة الراوية من السفر يفاجأ بموت أبيه ويعقب ذلك تجلى المستحيل إذ يظهر فى إحد الميادين عبد الناصر فى زمن السلم حيث يرتفع لإسرائيل علم فى مصر بل حتى يظهر الإسرائيليون فى الشوارع ويقترب الراوية من عبد الناصر، ليجده مذهولا بما حدث وتتداعى خواطر الراوية عن حرب الاستنزاف عندما كان مراسلا حربيًا.

قبل تلك الصورة المركبة كان الراوية قد مهد لهذه الانتقالات بسماعه لصوت يناديه وإذ بنور ساطع ورؤية إشراقية يرى فيها الديوان البهى فى بؤرته ثلاثة وعلى مسافة خلفهم ثلاثة وفى

منتصف المسافة بينهم واحد، أما الثلاثة الأول فيتوسطهم حبيب وقرة عينه ورفيق تجلياته الإمام الحسين إلى يمينه أبوه وإلى يساره عبد الناصر أما الثلاثة الواقفون إلى الخلف فملامحهم متغيرة تاره يرى (إبراهيم ومازنا وخالد) يختلط بهم أصحابه وأهله وعياله، أما الواحد الواقف فى المنتصف فيعرف فيه مولاه الشيخ الأكبر ابن عربى، ويبدأ الحسين فى قيادته فى تجلياته.

(الديوان مركز الهيمنةعلى عالمنا الأرضى منه تتقرر الخطوط العامة للمصائر وتتحدد الاتجاهات الرئيسية وما ينقضى يصير إليه) ورئيسة الديوان هى السيدة الطاهرة السيدة زينب، تصغى إلى أنين المخلوقات جميعها حتى أنين الشجر من لسع الرياح يساعدها عضوان الحسين والحسن.

● هذه الأساسيات هى محددات الرحلة الإشراقية التى يسردها الغيطانى وهى لحن رئيسى بتنويعات متعددة تؤدى إلى مجرى رئيسى وفروع ثانوية اللحن الرئيسى هو استرجاع حياة أب مصرى فقير نشأ فى الصعيد وعانى فى قريته (جهينة) بؤس الحاجة والخوف، والإرهاق حتى هاجر إلى القاهرة وتنقل فى عدة أعمال مرهقة، وتتوالى الصور فى إيقاع فانتازى، حيث يستخدم الغيطانى بحريات واسعة سيولة الزمن بين الماضى والحاضر والمستقبل وتعدد المكان، بل ينفذ إلى البدايات التى لم يعشها مجسدًا فى كثافة صورة الأب فى تنقلاته وسعيه من أجل أسرته وأبنائه وانتزاع لقمة العيش لهم حتى يعمل ساعيًا بوزارة الزراعة، ودائمًا تقترن بصورة الأب فى أحواله بين العسر واليسر بصورة وحضور عبد الناصر، ولا نجد بعد ثلاثية نجيب محفوظ تصويرًا بانوراميًا متدفق الحيوية لجو وخبايا وأسرار وطقوس حى الحسين وأزقته كما نجد لدى الغيطانى فهو يسترجع الزمن السعيد المفقود حول الحى الشعبى وجامع الحسين الأسطورى وصلاة عبد الناصر فى العيد، وعبق

البخور والمقاهى والأسبلة والحرفيين والبوابات والأبواب والأسوار التى تذكرنا بالعصر الفاطمى والمملوكى، ويبرز ابن إياس الحنفى المصرى مهيبًا تفوح منه رائحة الريحان (قال: جئت من قبل، قلت: آذكر عودتك فى عام الهزيمة لكنك تركتنى، قال، ينأى الحكيم عن حميمة إذا أوحشت الدار، قلت: القلب سليم والود بين جوانحى مقيم).

فالروائى هنا العميق المعذب، بروحه الشاعرية العنيفة، الكثيف المستغلق الذى عاش (رواية صوفية) يعبر هنا عن الصراع بين اللاشعور والحلم والواقع وعن مظهر الكائنات المزدوج معتمد على رقى جميلة وتمائم سرية، .

(٢) **ولعل أروع ما فى التجليات (المواقف)** وهى تشمل جوهر سفر الأسفار وتنقسم إلى أبواب، التأهب، موقف الظمأ، موقف الحنين، اللقاء والتلقى، كان وسيكون، الندم، النجم، الشدة، الجمع، هذه الأبواب تعنى يحملنا على الشعور، بشىء من العذوبة، بأن الحياة الإنسانية سر مخيف، وأننا نستشف من خلال لحمة الوجود التافهة، معناه الرمزى فى بعض الأحيان.

(كنت قادرا على رؤية ما أمامى وما ورائى، فوقى وتحتى، بدون حركة من عينى أو رأسى صرت بصرًا كلى، كأنى الناظر والمنظور إليه كأنى الرائى والمرئى).

• بهذه المؤهلات الصوفية، يصور الغيطانى استشهاد الحسين، وهزيمة عبد الناصر واستشهاد العقيد الرفاعى فى حرب أكتوبر ٧٣ وموت أبيه فى تشابك تراجيدى، ويحول الحدث التاريخى لحضور متوتر باهر، يناقش بكل جرأة وحرية سلبيات وإيجابيات حياتنا، بل يصل إلى حادث المنصة ودلالته، واللغة هنا شفافة والصور مكثفة والإيقاع حزين، والرؤية صارمة تنقب عن المعنى

والمصير فى أسى وحنين وشوق، لقد حول الغيطانى الواقع التاريخى والحاضر إلى مشاهد لا تمحى، غامضة، ويقينية فى الوقت نفسه.

• إنها عبارة عن نية اللحظات المفضلة، والحياة البشرية التى تدرك على أنها أحداث متتالية حقيقية، وفك أحرف المتاهة فى آن واحد، إن جاذبية هذه الرواية لجاذبية ساحرة، وإن كل رواية بعد هذا ولو كانت أشد واقعية وأكثر وثائقية وأكثر سيكولوجية، وأشد متاهة، لتحتوى على نحو غامض، ولو بشكل مخفف ـ على هذه الجاذبية.

• إن التجليات فى النهاية، محاولة طازجة لنضج الرواية العربية وبحثها الدائم عن طريق جديد فى التشكل له أصالته، ومعاصرته فى آن واحد.



ثالثاً : رواق

- قراءة فى مرايا نجيب محفوظ
- التجاوز المؤسس .
- عن التجريب والتراث
- الواقع وأقنعته فى الرواية العربية .
- جوجان ويوسا :

الرسم بالقلب والكتابة بالألوان

سلطـة الـــراوى

قراءة فى مرايا نجيب محفوظ

أ . د السيد فضــل

أستاذ النقد الأدبى رئيس قسم اللغة العربية

كلية الآداب جامعة بنها

- ١ -

أخلص نجيب محفوظ لكتابة الرواية ومنحها حياته، وبقى لفترة طويلة بعيدًا عن الأضواء، حتى أعيد اكتشافه على يد عدد من النقاد فى منتصف الخمسينيات، وظل يكتسب المزيد من القراء حتى تربع من غير منافس على عرش الرواية العربية صانعًا للراوى وللسرد سلطة غير مسبوقة فى نقض ونقد السلطة بأشكالها، وفى أثناء ذلك حجز جمهورا من القراء ظلوا على ولائهم للقراءة على أنها مصدر للفائدة أو المتعة أو هما معًا، وشهدت فترة ما قبل حصوله على جائزة نوبل احتفال النقد الأكاديمى فى الجامعات العربية بأدب الروائى الكبير فى منافسة جادة مع النقد الصحفى، الذى سبق له الاحتفال به، وتقديمه إلى جمهور عريض من القراء فى نغمة إعجاب تعتمد على متابعة رواياته فى السينما بأكثر مما

تعتمد على قراءة الروايات ذاتها بين دفتى الكتاب، وفى الحالين معًا بقى الكلام محصورًا فى «نجيب محفوظ الروائى وعالمه» كما دعى فى هذا الوقت. والحقيقة أن أفضل ما كتب عن نجيب محفوظ وكذلك الأدق، كان قبل هوجة نوبل كما أحب أن أسميها، لأنه أتيح فى هذا السياق لكل من يمسك قلمًا، وكذا كل من يملك لسانًا، أن يجعل من نجيب محفوظ موضوعًا لكتابة أو كلام أو خطابة. وفى فترة وجيزة عقب هذا الحدث الكبير بحصوله على الجائزة أصبح الكلام عن نجيب محفوظ فى الغالب خارج عالم الرواية والأدب كله، وصار من الطبيعى فى مثل هذه الحال أن يتحدث عن نجيب محفوظ من لم يقرءوا له رواية، وربما من لا يقرءون مطلقًا أوَ من هم إن قرءوا لا يحسنون القراءة والفهم.

إن قراء أدب نجيب محفوظ من المقيمين يسلمون بكل فخر بأنه كاتب الرواية، الذى وضع لها سلطة يحسب لها ألف حساب فى كشف المستور، وفيهم كثيرون من السواح يستطيعون بسهولة ان يكتشفوا فى رواياته ما يرضونه لأنفسهم من أفكار وما يفتقدون وجوده من القضايا، وهؤلاء ربما يحسمون فى رواياته ما يحسمونه من قضايا يدعون إليها، بيد أن هناك قلة من القراء المقيمين يفضلون أن يبقوا على نجيب محفوظ كاتب الرواية وصانع سلطتها، وهم فى الغالب يدركون أن كاتب الرواية هو أعظم على كل حال من الداعية لمذهب أو عقيدة أو قضية باعتبار الرواية بحثًا عن مذهب وكشفًا عن عقيدة وقضية. إن هذا الفريق من القراء وهم صيادو الرسالات كما يدعون لدى بعض النقاد يبحثون فى الرواية عن رسالة ولذلك فليس من المستبعد أن يكون نجيب محفوظ ماركسيًا عند الماركسيين أو وفديًا عند الوفديين أو فرعونيًا لدى دعاة الفكرة، أو كاتب جنس إعجابًا أو رفضًا، وربما يكون إسلاميًا لدى فريق يباين هؤلاء جميعًا. ولعل نجيب محفوظ كان يعنى هؤلاء

جميعًا وهو يرد فى تواضعه المعروف ما ينسب إليه من تأييد واحد من صيادى الرسالات يقول فى حواره مع الناقد «عبد الرحمن أبو عوف»: «إن أعمالى ينبغى أن تتولى الرد عن نفسها، وان تكون أصدق من أى كلام مباشر يصدر من جانبى فى التعبير عنها»، كما يقول: « الانفصال بين المتلقى وخالق العمل الأدبى فيه من الخير أكثر مما فيه من الشر»، والحق أن العبارات السابقة للكاتب الكبير تسقط جانبًا كبيرًا من نقد صيادى الرسالات هؤلاء الذين أخذوا روايات نجيب محفوظ بعيدًا عن أدبيتها الخالدة بالمعنى الدقيق لأدبية الأدب، وحتمية هذه الأدبية. إن قراء أدب نجيب محفوظ من المولعين به يكادون يتفقون على نوع من القلق الجليل يغطى أعماله كلها، هذا القلق الجليل الذى يمنعك من أن تضعه فى خانة من خانات المذاهب السياسية بالمعنى الحرفى، ولعل رواية من رواياته لم تفصح عن هذا المعنى كروايته الطريفة «رحلة ابن فطومة» التى يجتاز فيها البطل القلق المغترب ديارًا تشى بفكرة المذاهب المعروفة فهو فى المشرق يفر إلى الحيرة، ومن الحيرة يفر إلى الحلبة ومن الحلبة يفر إلى الأمان، ومنها إلى الغروب، وتبقى هناك بعيدًا دار الجبل لا سبيل للوصول إليها وإن بقى الأمل قائمًا لمن يشاء الوصول، ويقف صاحبه، وينظر إلى أعلى السحب يتحدى الأشواق مصممًا على أن يفرد لهذه الدار البعيدة دفترًا، إذا قيض له زيارتها والرجوع منها إلى الوطن وبهذه الكلمات ختم مخطوط رحلة قنديل محمد العنابى الشهير بابن فطومة حيث يؤكد نجيب محفوظ أنه لم يرد فى أى كتاب من كتب التاريخ ذكر لصاحب الرحلة بعد ذلك. هل واصل رحلته أو هلك فى الطريق؟ هل دخل دار الجبل وأى حظ صادفه فيها؟ وهل أقام بها إلى آخر عمره أو عاد إلى وطنه كما نوى؟ وهل يعثر ذات يوم على مخطوط جديد لرحلته الأخيرة؟ علم ذلك كله عند عالم الغيب والشهادة.

- ٢ -

إن عمل الروائى العظيم هو دائما عمل معقد غامض، إنه بحث متواصل عن شىء يتم الكشف عنه، وهو غير مطالب بالإفصاح عن فكرة أو رسالة، حتى نعترف له بالجدارة والمشروعية، وبإمكان قراء نجيب محفوظ اكتشاف السياسى المذهبى بالمعنى التاريخى الحرفى، ولكن هؤلاء القراء الذين خبروا عمل الروائى يعترفون أنه بمرور الوقت، وباعتبار كل روايات نجيب محفوظ رواية واحدة، يختفى هذا السياسى المذهبى الحرفى والتاريخى ليحل محله الكونى الإنسانى المطلق. لقد صال الكاتب الكبير وجال فى تقديم نماذج روائية ذات صبغة تاريخية . على محمود طه فى القاهرة الجديدة أحمد راشد فى بداية ونهاية ـ أحمد شوكت وعبد المنعم شوكت ومأمون رضوان وكمال فى الثلاثية ـ عمر الحمزاوى فى الشحاذ وعيسى الدباغ فى السمان والخريف، ومنصور باهى وسرحان البحيرى فى ميرامار، كل هؤلاء وغيرهم كثير مما يمكن حصره، لهم أشباه ونظائر فى أولاد حارتنا والحرافيش وقلب الليل ورحلة ابن فطومة بل لهم أشباه ونظائر فى البدايات ذات القناع التاريخى فى عبث الأقدار وكفاح طيبة ورادوبيس، ومعرفة القارئ بأعمال الكاتب، تدله على عبد الناصر والسادات، كما تراءيا فى الكرنك، ويوم قتل الزعيم، فى أولاد حارتنا والحرافيش.

إن القراءة الفاحصة لروايات نجيب محفوظ تجعلك لا تطمئن فى يسر إلى وجود مشروع سياسى أو فكرى لأحد أبطاله يحق لك أن تسميه مشروع نجيب محفوظ ، لن نجد مشروعًا واحدًا بل عشرات المشاريع تؤكد أن نجيب محفوظ يبحث معنا نحن ـ القراء ـ عن رسالة أو حل، وهو فى بحثه أشبه بمن يبحث عن جوهره فى الوحل بعبارته فى الحرافيش، فهو مع الكثير من أبطاله يقاوم نظامًا عاتيًا ببراءة الأطفال وطموح الملائكة، كما ورد فى الرواية

نفسها. ويمكن أن تختبر هذه الفكرة بمراجعة موقف الكاتب من الثورة فهو يبدو لك متأرجحًا بين التأييد فى رادوبيس حتى قبل قيامها وكأنه يدعو لها، والإدانة الصريحة فى الشحاذ والسمان والخريف، وميرامار، والتسليم بالسلبى والإيجابى فى أمام العرش حتى يمكن أن يقال: لها مالها وعليها ما عليها، وفى أولاد حارتنا والحرافيش ترى الثورة بطولة مجروحة فلسفيًا وواقعيًا بالتحول الذى يجعل من المألوف أن ينتهى الحرفوش إلى وجيه، وأن ينتهى الوجيه فى الوقت ذاته الى حرفوش، كما يتحول البلطجى إلى فتوة والفتوة إلى بلطجى. إن الرائى هنا يتجاوز اللافتات السياسية بمثاليتها الهشة والمدعاة قاصدًا الكشف عن منطق الكون المعاكس، الذى يؤكد دومًا أن لا وجود للفردوس على الأرض، حيث كل شىء فى صيرورة وتحول:

لا حزن يدوم ولا فرح:

- لو أن شيئًا يمكن أن يدوم على حال فلم تتعاقب الفصول؟

- الشمس تشرق الشمس تغرب، النور يسفر الظلام يخيم الأناشيد تشدو فى جوف الليل.

- لادائم إلا الحركة هى الألم والسرور.

- أجد مالا أبحث عنه، وأبحث عما لا أجده.

- العربة لا تتوقف والدنيا زوج خئون.

- لا دائم إلا الحركة هى الألم والسرور، عندما تخضر من جديد الورقة، عند تنبت الزهرة، عندما تتفتح الثمرة تمحى من الذاكرة سفعة البرد وجلجلة الشتاء (الحرافيش).

هذه الجبرية اللافتة التى لا يمكنك الحديث معها عن المذهبى المثالى بوجه واحد، هى التى أملت على الراوى فى قلب الليل أن

يقول فى ثقة: «إنى أرى الإنسان نوعين إنسان إلهى وإنسان دنيوى: الإنسان الإلهى هو من يعايش الله فى كل حين، ولو كان قاطع طريق، والدنيوى هو من يعايش الدنيا، ولو كان من رجال الدين» كما أملت على رضوان الحسينى فى زقاق المدق حكمته المتوازنة العجيبة «حب الحياة نصف العبادة وحب الأخرة نصفها الآخر» لتتهاوى بهذه العبارة عبارات أخرى من المأثور الدينى تسمعها ممن لا يعتبرونها فى حياتهم اليومية.

-٣-

وفى الصفحات التالية دعوة لقراءة روايته الفريدة المرايا، التى نشرها للمرة الأولى ١٩٧٢ (وهو تاريخ له دلالته) فى شكل فنى مستحدث، يوهم بالوثائقى التسجيلى، وفيها مرة أخرى لعبة أجادها نجيب محفوظ، واستخدمها بمهارة بالغة، وأعنى بها العمل فى منطقة تقع بين فن الواقع وواقع الفن، وأحسبه قد عمد إلى تقديم شكل مبتكر لم يسبق إليه، وأحسبه يعمد ألا يكون لهذا الشكل صلة بأشكال السرد الغربى المألوفة، ونكاد نوقن أن محفوظ أراد أن يصل التراث بإعادة كتابة باب جديد من أبواب كتب الطبقات على غير طريقة القدماء التى كانوا يجعلون الرجل أيًا كان شأنه العالم الحبر البحر علم الدين والدنيا محمود السيرة، مشكور السعى، برغم كونه كما يعلمون بشرًا يخطئ ويصيب.

ولك قبل قراءة الرواية أن تقول إنها رواية على الأقل لصدورها عن رجل تخصص فى هذا اللون من الكتابة الأدبية، كما يمكنك أن تقول إنها لا رواية ففيها أسقط نجيب محفوظ كثيرًا من آليات الحكى والبث والسرد والوصف كما ظهرت فى أعماله السابقة. والرواية فيها بطل يجوز أن يكون الراوى وهو نجيب محفوظ نفسه، بتوكيد لا لبس فيه من المؤلف، فهو الشخص الذى سجل بعين ثاقبة صورًا شخصية كمؤرخ وفيلسوف وصديق وخصم ومحايد، حسب

الأحوال، وربما فى كل الأحوال، كما يجوز أن تكون الرواية بلا بطل وأن يكون البطل شخصاً من شخصيات المرايا العديدة، لا وجود له فى حياة إنسانية وواقع إنسانى من شأنه ألا يظهر فيه البطل المنتظر الذى تراه فى مرآة مستوية ليست كهذه المرآة المقعرة والمحدبة والمخدوشة والتى تبدو من ورائها الشخوص مشوهة وقبيحة فى الرواية، وإن حاولت ألا تبدو كذلك.

وبإمكان القارئ أن يقرأ العمل شخصية شخصية، وبعدها يحاول أن يبحث لها فى ضوء الاسم المستعار عن اسم حقيقى عاش الفترة نفسها. وبإمكان قارئ آخر أن يجد للاسم الواحد المستعار العديد من الأسماء الحقيقية، ومثل هذا القارئ، فيما نظن هو الذى يتوجه إليه نجيب محفوظ فى الغالب ويذكى ذلك مراجعة محاولات بعض النقاد الفاشلة فى الوصول إلى اسم حقيقى واحد لكل اسم مستعار. وثمة قراءة أخرى أكثر نضجًا، وهى لا شك قراءة شاقة وصعبة، يقوم فيها القارئ بمشاركة الكاتب فى جمع الشخصيات ورصها فى الزمان والمكان والفكرة والحدث، وثمة مساعدات كبيرة فى هذا الشأن قدمها الكاتب، فما من شخصية من الشخصيات منقطعة عما حولها فثمة شبكة من العلاقات تجعل من المقبول أن يكون هؤلاء قد عاشوا فى بيت واحد مع أنهم لم يكونوا من عائلة واحدة. فهم سكان بناية ضخمة، يحلو لنجيب محفوظ أن يسميها بلا مواربة بيت الدعارة الكبير، بل أن عددًا كبيرًا من هذه الشخصيات سبق للكاتب أن قدمها فى صورة أو أخرى أمام المرايا ذاتها ودون أن يسميها فى روايات سابقة، ويستطيع القارئ المدرب أن يبحث عن شبيه للشخصية الواردة فى المرايا ليس فقط فيمن لقيهم نجيب محفوظ، وهم كثيرون، ولكن فى شخصيات رواياته السابقة، بداية من رواياته التاريخية التى قرأ فيها الواقع فيما يشبه النبوءة التى تتحقق مع الأحداث التاريخية بعد ذلك.

- ٤ -

إن القارئ بعد أن يمضى فى قراءة عدد من شخصيات الرواية بانسياب تلقائى مريح يشبه قراءة اليوميات والمذكرات الشخصية سريعًا ما يدرك أن الأمر أشد تعقيدًا، فأنت أمام لون جديد من رفع القناع بتمامه وصناعة سلطة جديدة للراوى، وكأن نجيب محفوظ ببساطة جمع عددًا من الشخصيات تمثل شرائح المجتمع الإنسانى فى مصر، وأخذ يجرد كل واحد منهم من قناعة ليبدو عاريًا تمامًا من أوراق الشجر السياسية والفكرية والدينية التى تستخدم بمهارة فى تغطية العورات الفكرية والأخلاقية. وأنت فى مثل هذه الحال تستطيع أن تقول إن الروائى الذى مارس آلاعيب الرمز وآليات الأقنعة يتمرد هو الآخر، أو آن له أن يتمرد على المواربة والأقنعة، فهذه حالات لا يجوز فيها إلا التسجيل فى وضع تلبس، وها هى الصيغة التى اختارها تنجح فى الكشف عن هذا الوضع من أوضاع التلبس.

ويمضى نجيب محفوظ فى عرض الشخصيات على وتيرة تكاد تكون واحدة من التتبع التاريخى لمعرفة الراوى للشخصية، ثم يستعرض كلامها فى لمحات قليلة وذكية بما يعينه على رسم التفاصيل المطلوبة لتقديم نمط وترك ما عدا ذلك من تفاصيل لا قيمة لها. وعمل الكاتب هنا أقرب ما يكون إلى رسام الكاريكاتير الذى يستخدم من الخطوط أبسطها فى تقديم دلالة ما للشخصية بحيث تكون عنوانًا لها ومفتاحًا. ويستحضر الكاتب الشخصية بالطريقة السابقة، تارة ليحاكمها بنفسه وتارة أخرى ليحاكمها غيره من الشخصيات ذات العلاقة، مما يعنى أن المتهم اليوم الذى ضبط متلبسًا يصبح شاهدًا غدًا. ولعل نجيب محفوظ وبهذه الآلية يريد أن يقول إنه ليس وحده صانع الشخصيات، وإنما شاركته شخصيات أخرى فى تقديم الشخصية ومحاكمتها، وربما كان مدفوعًا إلى هذا

الموقف كى يمنح العمل الذى يقدم فى العادة شخصيات مشوهة صبغة موضوعية محايدة، فالراوى لا ينفرد وحده بالحكم على الشخصية برغم سلطته لأنه فى العادة مؤيد من آخرين. ويترتب على هذه الآلية مجىء الحوار أداة رئيسية فى العرض والكشف ورفع القناع، وهو حوار جديد يختلف عما عرفناه فى رواياته السابقة. ويكشف نجيب محفوظ فى حوار له مع «عبد الرحمن أبو عوف» عن انتقاله من الشكل الروائى التقليدى إلى أشكال مستحدثة بقوله: إن الرواية التى كنت أكتبها حتى الثلاثية هى الرواية بمعناها وشكلها التقليديين، وهذا النوع من الرواية، لا يستقيم أمره إلا فى مجتمع ثابت، مستقر، وواضح الملامح، لا فى مجتمع يتعرض للتغيير فى كل لحظة، وإذا كانت الرواية التقليدية تقوم على وصف المجتمع فإن المجتمع المتغير المتطور باستمرار، لا يغرى بوصفه بقدر ما يغرى بالتفكير فيه والتفكير فى المجتمع، ففى الأدب الفكرى لا يكون البطل هو الشخص الخاص المحدد إذا صح التعبير وإنما البطل هو الشخص العام الذى هو الإنسان فى قضاياه الكلية والرئيسية، هذا الإنسان العام لا يصلح للرواية التى تقوم على الوصف والسرد وإنما يصلح للقصة التى تقوم على التفكير والحوار وهى ما أطلق عليه القصة الحوارية (الرؤى المتغيرة ص١٥٥).

- ٥ -

ونتوقف لدى عدد من هذه الشخصيات أمام المرايا المحفوظية نتابع الكاتب فى عرضها ونتأملها مع تأمله ومنها شخصية إبراهيم عقل، وهو أستاذ قدير فى جسم عملاق بدأ حياته العلمية فى السوربون وانتهت إلى ملازمة الحسين درويشًا مهملاً لا يشعر به أحد. كان يبشر فى شبابه بثورة ثقافية، أسقطته وشاية حقيرة حين طعن موتورون وحساد فى رسالته للدكتوراه التى نالها من السوربون باعتبارها عملاً فاسدًا يتبنى آراء المستشرقين. يسقط إبراهيم

عقل، لم تسقطه الوشاية، وإنما أسقطته طبيعة رخوة ضعيفة لا قبل لها بالتحدى، مع الحرص الشديد على الوظيفة. خرج إبراهيم عقل من المحنة منعزلاً جبانًا لا يقوى على حوار، ولا يرقى مع تلاميذه إلى مستوى من الفكر الحر النزيه والخلاق، حتى صار فى عيون تلاميذه مهرجًا ودعيًا يتمسح بالمثل العليا ، ثم ها هو يقبل منصبًا فى حكومة الأقلية التى يعاديها الطلبة والشعب، وهو فى كل الحالات عاجز عن الدفاع عن نفسه أمام تلاميذه حين يقول لهم:

لن تجدوا وظيفة بالسرعة المطلوبة، ولن تكونوا أسرة فى أجل قريب، وربما تفاوتت بينكم الحظوظ. وتلقى نظراتنا التى أطفأ نورها الفتور بابتسام وقال:

حتى الفرص الضعيفة التى يفوز بها الطبيب أو المهندس أو الحقوقى فى الميدان الحر، حتى هذه الفرصة لا نصيب لكم فيها، ولكن يبقى لكم شىء مهم، جوهره لم يتعود أحد أن يتحلى بها بعد .. أمامكم طريق الحقيقة والقيم.

تذكر كل منا آله وحبيبته والآمال المعقودة على الوظيفة المنتظرة، أما هو فقال:

تخففوا من غلواء الطموح الدنيوى وارضوا من الدنيا بما تجود به، أما الشوق للحقيقة فلا ترسموا له حدًا.

ترى أدعانا الرجل ليعذبنا ويسخر منا

إن الجلوس تحت شجرة، فى يوم صاف خير من امتلاك عزبة.

أنت تقول ذلك يا من بعت جميع القيم من أجل...

إن حكمة الحياة هى أثمن ما نفوز به من دنيانا ذات الأيام المعدودات. وما غادرنا الكلية حتى انفجرنا ضاحكين من عنف المقارنة واليأس واستقبنا إلى نعته بكل قبيح.

الوغد

المهرج

الدجال

وتأتى شخصية طنطاوى إسماعيل لترسم صورة لنزعة عنيفة حادة تستمد نسيجها من تدين مريض. كان موظفًا مميزًا صلبًا لا يحنى ظهرًا ولا يردد ملقًا أو نفاقًا، يحافظ على كرامته فى إسراف شديد، يترك فى العادة فى نفوس مخالطيه أسوأ أثر من الكراهية والتباعد، لافت فى حرصه على اللغة، يعتبر نفسه حامى حماها، ويباهى بأنه أول من طالب باعتبار يوم الهجرة عطلة رسمية. دبر له زملاؤه مكيدة، وفصل لسبع سنوات، فكانت محنة لرجل كان نموذجًا للأمانة. وينهدم بناء الرجل حتى يكاد يجن ويسأل:

أما زالت الفضائل فضائل أم أصبحت موضة قديمة.

يندفع مع هذه التجربة إلى حافة غير إنسانية من رغبة جارفة فى عقاب الكون والناس:

نحن فى حاجة إلى طوفان جديد لتمضى السفينة بقلة من الفضلاء ليعيدوا خلق العالم من جديد.

الراوى يتعاطف مع مأساته، ولكنه قلق لاجتماع النقاء والقسوة معافى إهاب واحد يقول:

هو إنسان يتحلى بالنقاء، ولكنه يعيش فى مستنقع مكتظ بالجراثيم، غير أن عنفه فى الحق يدفعه أحيانًا إلى حافة لا إنسانية، وهو لا يدرى، فصراحته كثيرًا ما تتسم بالإيذاء فى غير ما ضرورة، مما جر عليه شعورًا عامًا بالنفور بل والكراهية، ودعاه بعضهم بابن المجنونة وقال آخر:

سيدنا طنطاوى بن الخطاب رضى الله عنه.

كانت آخر عباراته للراوى وهو يصيح كالممسوس:

الطوفان .. الطوفان .. الطوفان

أما زهران حسونة فهو من أصحاب المقهى، كان موظفًا بوزارة التجارة والصناعة، ثم سوى معاشه، واشتغل بالتجارة، كان بدينا متوسط القامة، كبير الرأس جدًا كأن به عاهة، إذا حضر وقت الصلاة قام ليؤم أصحابه جانبًا فيما وراء البار، يجمعه مع أصحابه إيمان بسيط صادق، تختلط فيه العقيدة بالخرافة والأساطير الشعبية، فيه من شهامة أولاد البلد، عمل بهمة ونشاط فى السوق السوداء، واختص نفسه بتجارة الثقاب والويسكى، ثم وجد مكسبًا كبيرًا فى الاتجار بمواد التموين، شعاره: للدنيا أسلوب فى المعاملة، وللآخرة أسلوب آخر، حتى قال فيه أحدهم فى عبارة لافتة ينقلها الراوى: الدين عنده المشجع الحقيقى على ارتكاب الآثام وقال آخر: إنه يسرق قوت الفقراء ويمضى ووجهه ينور بالإيمان والطمأنينة. وهذا النموذج يوحى فى متابعته وهو يتردد بين الله والشيطان بالشفقة على رجل يتعامل مع الله كأى تاجر ماهر، يشعر الراوى حياله بحزن عميق يفقده إيمانه بالإنسان.

تزوج زهران حسونة بفتاة صغيرة لزهد زوجته فى المسرات الزوجية، وحين أتت الثورة على ثروته تعامل مع الواقع بما يناسب طبيعته فهو دائم الثناء على من جردوه من الثروة قائلاً بصوت عال:

عدالة علينا أن نقبلها على العين والراس.

ولكنه يدير رأسه بنشوة النصر متشفيًا فى الثورة ورجالها بعد هزيمة يونيو وقبلها ورطة اليمن والأزمة الاقتصادية.

أما سالم جبر كما يحكى الراوى فقد كان كاتب مقال مشهورًا كما كان متحمسًا للحضارة الغربية والاستقلال وتحرير المرأة، واتخاذ القبعة الغربية غطاء للرأس بدلاً من الطربوش التركى،

وانتقل من الحماس للوفد للحماس للشيوعية وجماعاتها فصار كاتبها ومنظرها، وهو فوضوى فى ناحية الدين والأخلاق يقول فى جرأة:

ـ الوفد أفيون الشعوب:

وينتقل بين المذاهب والأحزاب والإنجليز والنازية كانتقال الفراشة بين الأزهار. ومع الثورة من الطبيعى أن يجاريها وينافقها كأى آفاق وصولى، ورغم إيمانه بأن الملك ذهب وحل محله عدد غير محدد من الملوك. يقول فيه الكاتب: اقتنعت أخيرًا بأنه شخص غريب خلق ليكون معارضًا حبًا فى المعارضة قبل كل شىء فإذا كانت الدولة إقطاعية فهو شيوعى، وإن كانت يسارية فهو محافظ أجل محافظ. يقول عن الشيوعية:

الشيوعية نظام عظيم حقًا، ولكن ما هو الإنسان الشيوعى، هو شىء ميكانيكى لا إنسانى حى.

الندم عادة دينية سخيفة.

ما جدوى أن نتحرر من طبقة لنقع فى قبضة الدولة الفولاذية، السلطة الحاكمة أثقل من الطبقة أثقل من الشيطان.

متى يحكم العلم متى يحكم العلماء.

قال الشهود فى محاكمة المرايا: إنه رجل مجنون وقال الراوى متأملاً الموقف العبثى والمفارقة فى هذه الشخصية المهترئة المنحلة:

وثمة حقيقة أخرى وهى أن أقواله التى تنكر لها خلقت فى أجيال أثرًا لا يمحى.

وأمام المرايا شخصية عباس فوزى، محقق التراث الشهير. وكاتب السيرة كان ملحدًا فى إهاب داعية، وصل إلى درجة وظيفية مرموقة بما يدبجه لرؤسائه من مديح وملق شعرًا ونثرًا وبما يضعه

على مؤلفاته الإسلامية من إهداء لكل رئيس جديد له فى العمل، كان مثقلاً بالعيال والفقر، تطول سخريته الناس كبيرًا وصغيرًا، ميدانه الذى يصول فيه ويجول تراث اللغة، حتى قيل إذا مات هذا الرجل فسوف يصحح النطق لملك الموت، لا يهتم بالسياسة ولا بالفن، ولا يحترم إلا الوزير الحالى، فى حقيقة أمره لا يؤمن بدين من الأديان، ولا بقيمة من القيم، لم يرحم أحدًا من لسانه ولا رحمه أحد، لا يكبح جماحه، إلا أصحاب النفوذ والسطوة حيث يبدو أمامهم ضعيفًا مستكينًا. يعترف لبعض أصدقائه بأن الثروة الحقيقية للعرب ليست فى البترول، ولكنها فى السيرة النبوية والقرآن. انطلق وهو الملحد يترجم مع شبيه له ما كتبه كتاب الغرب فى إنصاف الرسول صلى الله عليه وسلم، فراجت كتبه وتحسنت أحواله، حتى قال فى فخر وبجاحة:

ليت الله أرسل أضعاف أضعاف من أرسل من الرسل والأنبياء.

كما أجمل فلسفته الحياتية فى عبارة كاشفة عن معدنه الخبيث حين كاشفه الراوى بحزنه عقب هزيمة ٦٧ يقول:

هل ثمة فارق حقًا بين أن يحكمك الإنجليز أو اليهود أو المصريون.

التجاوز المؤسس

(«الغربة» لعبد الله العروى، و«الخبز الحافى» لمحمد شكرى، و«مجنون الحكم» لبنسالم حميش نموذجاً).

د. فاتحة الطايب

كلية الآداب ـ الرباط

تندرج هذه الروايات الثلاث ضمن الإنجاز الروائى المغربى الجديد، الذى يصر على إثبات الذات وخلق نوع من التمايز بواسطة ابتكار تقنيات جديدة، وإعادة كتابة جزء من التاريخ المغربى (والعربى) الرسمى وغير الرسمى فى إطار بحثه عن موضوع خاص به.

١ ـ الشكل الغربى/الموهبة المغربية.

تحتم علينا الملابسات التى أحاطت بكتابة رواية «الغربة»[1] قبل صدورها، إعادة النظر فى علاقة الرواية المغربية بالتيار الروائى الجديد فى الغرب. فاستناداً إلى التنبيه الذى ضمنه عبد الله العروى الطبعة الأولى من الرواية، والذى يشير فيه إلى أنه كتب الرواية فى خريف ١٩٥٦ بعنوان «على هامش الأحداث»، ثم أعاد

صياغتها كليًا فى صيف ١٩٥٨ وجزئيا سنة ١٩٦١، نستنتج أن «الغربة» التى تندرج ضمن ما أطلق عليه إدوار الخراط اسم «الحساسية الجديدة»، لم تكن «نتيجة لتحطيم الواقع القومى والاجتماعى على نحو خشن بكارثة ١٩٦٧»[٢] كما سلم بذلك بعض متناولى هذه الرواية من المغاربة[٣]. وإنما كانت نتيجة تفاعل رؤية مستوعبة وناقدة لموجة اليأس التى سادت مغرب الاستقلال، مع شكل روائى غربى نتج عن فلسفة الإحباط التى أفرزتها الحرب الكونية الثانية. مما يعنى أن الأدب المغربى استفاد مبكرًا من التيار الروائى الغربى الجديد، وتحديدًا خلال الفترة التى شهد فيها احتدام الجدالات وكثرة الإنتاج.

إن طبيعة تفاعل العروى مع الشكل الروائى الغربى، هى التى تستوقفنا أكثر فى رواية «الغربة»، لأن مؤلفها أدان صراحة، فى كتابه الفكرى «الإيديولوجيا العربية المعاصرة»[٤]، استعارة الكتاب العرب للأشكال الغربية دون مراعاة كونها أشكالا خاضعة لأوضاع اجتماعية وزمنية خاصة، وتحيط بها حدود وأسوار غير مرئية وغير واعية»[٥].

ونسجل فى هذا السياق، أن رواية «الغربة» تستجيب بعمق لاستنكار العروى: «كيف نكتب مثل بالزاك فى عهد بروست؟[٦] لأنها، أى «الغربة»، تخالف طريقة الكتابة التقليدية بصفتها نتيجة عهد مغاير. لكن المأزق يكمن فى أن هذا التجاوز لم ينبثق من صلب النسق المغربى، حيث خالف العروى نموذجًا غربيًا بنموذج غربى آخر.

فهل يصح أن نقول إن العروى «غرب» دون أن نستهجن ذلك، تماشيًا مع موقفه من كل من يكتب على منوال الغربيين بغض النظر عن الإطار الذى تجرى فيه الأحداث؟

أم أن العروى استطاع فى «الغرية» أن يطور ويطوع الشكل السردى الغربى، إلى الدرجة التى أصبح فيها يمتلك قدرة عكس «أغراضنا فى البنى نفسها»(٧)؟

نطرح هذه الأسئلة، ونحن نأخذ بعين الاعتبار بأن «الغربة» هى أول تجربة روائية للعروى، وقد كتبها فى سن مبكرة واعتذر تقريبا للقارئ وهو يقدمها له قائلا: «هذا التعبير المباشر الذى تلونه حساسية المراهقة أقدمه اليوم للقراء بعد تردد طويل، مشاركة منى فى ضبط موضوعنا الوحيد، وهو رسم ملامح شخصيتنا القومية فى زمننا هذا»(٨).

١ ـ ١ تصنف رواية «الغربة» ضمن دائرة التجريب باعتباره تلاحمًا بين كل ما أنجزته الرواية العالمية، ولهذا تتطلب قراءتها امتلاكًا للمعرفة اللازمة بفلسفة الكتابة الجديدة كما تبلورت فى الغرب، وكما تفاعل معها العروى من منطلق ثقافى مغاير. وتجدر الإشارة فى هذا السياق، إلى أن ما يميز رواية «الغربة» فى النسق المغربى إلى جانب حيازتها قصب السبق فى تحديث الرواية المغربية، علاقة القوة التى جمعتها بمتلقيها الإيديولوجيين فى مغرب السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين، إذ وقع صدام بين جدة الشكل فى «الغربة» وقناعات بعض النقاد الإيديولوجية الجاهزة.(٩) انتهى بانتصار الشكل: أى بتوجيه العمل الإبداعى للناقد، نحو مناطق يتطلب منه ولوجها القيام بإعادة النظر فى جهاز قراءته للعمل الروائى. ونمثل لقمة الصدام ما بين جديد الإبداع والحكم الجاهز، بإرباك الغربة وإحراجها للنقاد. الذين كانت المحاكمة الإيديولوجية مقصدهم، مما أدى بهم إلى إنتاج أحكام قيمة تقوض نفسها بنفسها لتؤكد فى النهاية بأن «الغربة» عمل فنى فاتح، وجدى يتمتع بأسبقية إبداعية»(١٠).

٢ ـ ١. على مستوى المحتوى الحكائى، حاول العروى أن يمنح القارئ بعض مفاتيح فهم عمله الروائى فى الطبعة الأولى من

الغربية، حينما ربط هذه الرواية بكتاب «الإيديولوجيا العربية المعاصرة» في قوله : «درست منهجيًا علاقة الماضي بالحاضر في أذهان العرب المعاصرين، كما حاولت أن أحدد مدى تأثير التنظيمات الاجتماعية العتيقة في حياة مغاربة اليوم. لكن الدرس المنهجي سبق تصوير مباشر لازدواجية العقل والذوق والإحساس التي عرفها كل من عاش في مجتمعنا مرحلتين تاريخيتين واغترف من ثقافتين متنافرتين»(١١).

مما يفيد أن أهمية «الغربة» تنبع أولا من تعرية واقع هش وكيان مهتز، بتناولها التركيبي والشمولي لفترة حرجة من تاريخ المغرب لم تتجرأ الروايات التي سبقتها في الصدور على تناولها، وهي فترة مشارف الاستقلال.

وقد نظر العروي من خلال هذا الإبداع إلى الذات من باب الازدواجية المفروضة عليها والتي أدت بها إلى فقدان البوصلة بسبب الخيبة الحضارية التي تعيشها، كما نظر إلى الآخر (الغرب) من باب مكتسباته وأزماته أيضًا. فمعنى النص الروائي يتحدد في:(١٢)

أ - رفض الغرب الاستعمار:

أنسيت يوم كنا نقتل في كل لحظة من حياتنا، في المدارس والدكاكين، في الشارع وفي المقهى، يعترض لنا الموت شخصًا ويفقدنا الأمل ثم يذهب لأكل شهي وفراش وثير. ماذا كنت تفضل، أن ننتحر وتزدحم المقابر بنا ثم تنقلب بعد أربعين سنة حقولا خصبة؟ وهل قتلنا؟ إنما جابهنا نوعًا من الفتك بنوع آخر؟ إذا قلت إن أبناء الحقد والبغضاء يكبرون نحافًا غير متكاملين أجبناك أننا لا نتعدى المطالبة بالحياة فقط «(الرواية»، ص ٢٢).

ب - إدانة الواقع - التخلف:

«لما وصل شعيب إلى الباب خرج في ضوء الصباح وسمع رجلا يقول: «ألم أقل لك إن نجمهم إلى أفول». فرد عليه بدون وعي : «ونجمك أنت في مكانه لا يتحرك» (الرواية، ص ٤١)

ج ـ إعادة تقييم الماضى ـ الكتب الصفر:

«أجل يا صديقى... هذه الكتب الصفر، فى عنائها لذة، وفى عمقها نعمة. منها انتهلت أول مرة، وإليها أعود عندما تعجزنى الحيلة، تقول إنى لست وفيًا لها حقًا، وإن الكتب البيضاء الملونة قد كيفت عقلى ونجرت قلمى بدون وعى منى. لعلك على صدق. إنما أتحسسها على أجد فيها راحة الضمير..آه.. لو كنت كامل الإحساس..: (الرواية، ص ٩ ـ ١٠).

إلا أن محتوى الغربة لا يصل بسهولة إلى القارئ، الذى يحس أثناء قراءته للرواية ببعض الغموض واللبس، وهذا الغموض واللبس ليس عرضًا وإنما هو جوهر، يحيل على كون عمل الروائى عملا معقدًا وغامضًا دومًا، وبحثًا متواصلا عن شىء لا يعرف كنهه[١٣]: فالعروى الذى تناول الماضى من أفق المستقبل، نظر إلى الواقع المتعدد، شأنه فى ذلك شأن الروائيين الجدد، ليس فقط فى حركيته وتغيره وإنما فى ضبابيته وفراغاته وبياضاته وفى زئبقيته أيضًا.

ومما يزكى هذا الغموض التسوية ما بين لغة الرواية ولغة الشعر، أى عدم الفصل بين اللغة الروائية والموضوع الروائى: اسمعى يا ماريا، علمونا وأكدوا لنا أننا رأس الدنيا وقطب المدار، كل شىء ينبع منا وينحدر إلينا. لكنهم لم يحسبوا حسابًا للملل والقنوط، يوم يتساءل المرء: إذا كان الوفاق المنشود يتحقق والخصوم فى القبور رفات تعاقبت عليها طيور وأفلت عليها شموس، أى فائدة وأى عزاء وعلى من نعتمد إلى يوم يبعثون... قد ضاقت بى الأرض على سعتها وغدوت أنا المنبوذ أينما اتجهت. إنى محتاج إلى يد مساعدة..» (الرواية، ص ٢١).

٣ ـ ١ تنبع أهمية «الغربة» أيضا من انفتاحها الواعى واحتضانها الحذر لفضاءات وعلامات غير مسبوقة، حيث تزخر الرواية

بتوظيف تقنيات حديثة فى الكتابة، تكشف طريقة اشتغالها عن الجهد الكبير الذى بذله العروى لتطويعها[١٤]. فالأزمنة تتداخل لتؤدى فى النهاية إلى التباس وظيفة الماضى والمستقبل، وتتعدد الأصوات السردية ـ العاكسة لاختلاف وجهات النظر وتنوعها ـ فى تجانس لتشكل جميعًا صدى للصوت الأسطورى الأصل: صوت المولى شعيب وللاعائشة البحرية. ويكفى فى هذا السياق أن نربط الصلة بين علاقة التباعد بين الشخصيتين الأسطوريتين وعلاقات الذكورة والأنوثة المستحيلة فى الرواية:

«أمرى وأمرك سيان يا لارة، لم تكن الحرب هى السبب ولا الهمسات فى قلب الظلام على ظهر السفينة، إنما هو فتور دفعنا إلى التأجيل وانقلب التأجيل رفضا بدون أن ندرك كيف تم التغيير. ها الوجه عاطل واليد عارية ولا ندرى السبب (الرواية ص ٢٤ ـ ٢٥).

أما اللغات فهى إذًا تعكس قدرة الجنس الروائى على تمثيل تعددية وسائل التعبير، تترجم فى المقابل رغبة الروائى المغربى فى التأصيل من خلال جعل لغة التصوف جسرًا رابطًا بين أمشاج اللغات الدارج منها والفصيح والسوقى والشعرى والفلسفى والشعبى:

«هكذا قالت لارة. إن الكائنات إلى اتحاد وحلول» (الرواية، ص ١٥).

وقد أطرت هذه التقنيات التى جعلت من النص بؤرة للمحتمل واللايقين تقنية الانشطار، التى تتطلب وجود محكى رئيسى تتمرع منه محكيات صغرى تنير معناه وتتيح من بين ما تتيحه انفتاحًا أكبر على المحتمل. وفى هذا السياق، نثير الانتباه إلى حوار العروى الحذر مع التراث من خلال محكى المرأة التى قتلت زوجها فى ليلة زفافها، فهذا المحكى يقدم صورة مخالفة للصورة التى ترسبت فى الذاكرة العربية عن شهرزاد وشهريار:

وهل يتزوج أمثال الممرضة التى روت يومًا أروع قصة غرامية، قصة امرأة قتلت زوجها ليلة الزفاف خيفة أن تخيب آماله فيها» (الرواية، ص ١٩).

ويفيد اشتغال التراث بطريقة خفية فى الرواية، بأن العروى الواعى أبان معدن السرد ليس غربيًا، واع فى ذات الوقت بحاجة الروائى العربى إلى استيعاب التقنية الغربية فى مجال الرواية وإلى التسلح بالحذر أثناء تعامله مع التراث. وقد أدى هذا الحذر بالعروى إلى خلخلة متقنة للبنيات الغربية نلمسها بوجه خاص فى نصوصه الروائية الموالية، ففى رواية «أوراق» أو سيرة إدريس الذهنية، قابل هذا الروائى ما بين المفهوم الغربى للسيرة ومفهومها عند الشرقيين. أما فى رواية «الفريق»، التى تمثل إضافة نوعية لمؤلفات الكاتب، وللرواية العربية بوجه عام، فقد مزج ما بين التقنيات الحديثة فى الكتابة الروائية وتقنيات مأخوذة من التراث السردى العربى، كالمزج مثلا ما بين تقنيتى الانشطار والنسبية فى وجهات النظر.

خلاصة :

إن رواية «الغربة» التى تنبنى على رؤية الذات المغربية للخيبة الحضارية من زوايا الواقع والتراث والغرب، رواية تقدم على مستوى الشكل استفادة الرواية المغربية من الرؤية التى ترفض الغرب مالكًا للحقيقة ونموذجًا مطلقًا، وترفض التراث جسدًا محنطًا غير قادر لا على محاورة الذات الحاضرة ولا على محاورة الآخر. مما يعنى أن رواية «الغربة» نتاج ناجح لآلية التدارك فى مجال الكتابة الروائية بالمغرب والعالم العربى، فهى تعكس عمق فكر وتنم عن موهبة روائية تبحث للموضوع العربى ـ رسم ملامح الشخصية القومية العربية ـ عن شكل روائى يحتويه من منطلق استيعاب التقنيات الروائية العالمية من جهة والبحث فى التراث الشفهى

المغربى والتراث العربى عما يحقق أصالة الإنتاج الروائى العربى من جهة أخرى.

٢ - إبداع شطارى بأسلوب مغربى.

نظن أن ردة الفعل تجاه «الخبز الحافى»[١٥] لمحمد شكرى، تفوق من حيث الضراوة كل ردود الأفعال السلبية التى نتجت عن تلقى بعض الإبداعات المغربية التى سبقتها فى الظهور[١٦]، حيث حصدت هذه السيرة الذاتية الروائية رفض دور النشر المغربية والعربية لمدة عشر سنوات من كتابتها، واقترنت بالفضيحة الأخلاقية بعد أن تمت ترجمتها إلى اللغة الفرنسية[١٧]. وحينما تكفلت دار النجاح الجديدة بنشرها، طالب البعض بإحراق الكاتب، وتمت مصادرتها بعد فترة قصيرة من تداولها فى السوق المغربية، ولم تظهر مجددا فى المغرب إلا فى المعرض الدولى بالبيضاء عام ٢٠٠٠[١٨].

فى مقابل هذه الضجة الإعلامية والمحاكمة الأخلاقية، أو ربما بسببهما، حظيت «الخبز الحافى» بإقبال عدد كبير من القراء، فطبعت فى أكثر من عشرين ألف نسخة خلال الفترة القصيرة التى أعقبت صدورها، وهذا رقم قياسى فى تاريخ الرواية المغربية بالعربية التى تشكو من محدودية القراءة بسبب عوامل متداخلة، نذكر منها على سبيل المثال تفاوت القيمة الفنية للروايات المغربية فى مقابل منافسة الإنتاج الروائى المشرقى.

وقد ساهمت هذه العوامل مجتمعة، فى أن تصبح «الخبز الحافى» علامة بارزة داخل الحقل الروائى المغربى، وفى أن يصبح محمد شكرى كاتبًا مشهورًا اقترن اسمه إلى الأبد «بخبزه العارى من كل غموس».

إلا أن فرادة «الخبز الحافى» تكمن بالأساس فى كونها إنتاجًا أدبيًا طليعيًا خلخل إلى جانب إنتاج السبعينيات الطليعى مفهوم

الكتابة السردية بالمغرب، وساهم بدوره فى تخليص النقد الروائى من سلطة الاعتبارات الإيديولوجية. فقد أثارت «الخبز الحافى» فضول المثقفين المغاربة بسبب مصادرتها وأسلوب كتابتها أيضًا، فأولوها اهتمامًا كبيرًا تترجمه كتاباتهم النقدية المتعاطفة مع كاتبها والبحوث الجامعية التى يؤطرونها.

٢ ـ ١ ـ يفصح إبداع محمد شكرى عن نوعه، فلا يدع مجالا للشك بأنه كتابة سير ـ ذاتية روائية، أى سيرة منتقاة لا تتقيد بحرفية الأحداث وبتوقيتها الزمنى المضبوط، وإنما تعيد تشكيل ملامح ومشاهد من أحداث ماضية وفق زاوية رؤية متطورة، كما تدل على ذلك مجموعة من التأملات التى تنقل القارئ من مستوى السرد إلى مستوى التأمل[١٩] مؤكدة بذلك أن مركز الوعى فى سيرة شكرى ثنائى وليس مفردًا:

ـ سجن الوطن ولا حرية المنفى (ص٧٢).

وتعتبر إوالية الحلم من بين الإواليات التى سمح توظيفها للكاتب بأن يمزج ما بين الواقع والمتخيل من جهة، وبين ما فكر فيه وقرأه بعد أن تخطى مرحلتى الطفولة والمراهقة، وأصبح قادرًا على إنتاج سيرته الذاتية من جهة أخرى. فالمثال الآتى مثلا، قد يكون مستمدا من معلومات فى التحليل النفسانى حول عقدة الخصى التى تنشأ عند الطفل من التهديد الأبوى المجرم على ابنه ممارسة الجنس[٢٠]:

سمعت الباب يغلق بالمفتاح. كنت قد حلمت بصف طويل من الرجال العراة فى ساحة كبيرة، يمرون واحدًا فواحدًا أمام ثلاثة أو أربعة أشخاص مثلهم واقفين، وأمامهم طاولة وأدوات طبية يحزون لهم أعضاءهم التناسلية ويرمونها فى برميل (الرواية، ص ١٣٩).

إن «الخبز الحافى» إذًا سيرة روائية تتداخل فيها رؤيتان سرديتان، وهى تعارض بالإضافة إلى ذلك الكتابة السير ـ ذاتية التقليدية العربية فى منطلقاتها وأهدافها وأسلوبها، بحيث «يمكن

اعتبارها باروديا للسيرة الذاتية العربية فى زيها الرسمى الأنيق»[٢١]. وإذا كان المضمون الجرىء قد شكل هاجس النقاد، فاعتبروا الخبز الحافى صوت المهمشين الفاضح للمسكوت عنه، وتمثيلا لقضية المجتمع المغربى ومن خلاله قضية المجتمع العربى، فإن جديد الخبز الحافى لا يتمثل فى مضمونها الجرىء فحسب وإنما فى جمالية كتابة السيرة أيضًا.

٢ ـ ٢ صرح شكرى بأن سيرته تنتمى إلى النوع الشطارى[٢٢]، وقد بينت المقارنة التى قام بها الناقد لحسن موزونى بين الخبز الحافى وخصائص النوع الشطارى الإسبانى ـ المتأثر حسب بعض الدراسات بألف ليلة وليلة وبأدب المكدين والعيارين العرب[٢٣] ـ بينت فرادة السيرة المغربية فى هذا النوع من الكتابة[٢٤].

يتمثل جديد «الخبز الحافى» فى النسق المغربى، فى التفرد بإبراز خطورة استغلال أو قمع الرغبة الطبيعية فى الأكل وممارسة الجنس وتوجيهها وجهة غير إنسانية:

جنون الجوع والقيظ يفقداننى رؤية الأشياء فى وضوح. التقطت سمكة صغيرة جافة ومداسة. شممتها. رائحتها مقيتة. سلختها. مضغتها باشمئزاز.

تملكتنى رغبة فى البكاء ـ ماذا أفعل مع هذا العجوز الذى مصنى رغم طيبته؟ سأحقد على نفسى والناس إذا ظللت هكذا (..) أعطانى خمسين بسيطة وأنزلنى قرب المكان الذى أخذنى منه (...)

إن شيئى يمكن له أيضًا أن يرتزق ليعيننى على العيش «(الرواية، ص ١٠٧ ـ ١١٤).

وقد تناول شكرى هذا الموضوع الجديد بلغة مستفزة وبأسلوب جديد أيضا خلخل الحكى فى الحكاية التقليدية، وأسس اختلاف السيرة المغربية عن الرواية الشطارية الإسبانية التى تعد هى أيضا ملحمة الجوع بامتياز.

فإذا كانت الروايات الشطارية - حسب المفهوم السائد[٢٥] تستعمل نسق التأطير فى حكيها بتضمين حكى فى حكى آخر، فإن «الخبز الحافى» تتميز بتركيب الأحداث بواسطة التنضيد، أى بتنظيم محكيات صغيرة تتمتع باستقلالية عن الحبكة وتصل فيما بينها شخصية مشتركة ناظمة.

وتمتاز هذه الشخصية الناظمة فى الرواية الشطارية المغربية، بكونها واعية بجذورها ولا تسعى إلى التبرجز رغم تحدياتها كما هو الشأن بالنسبة للشخصية الشطارية الإسبانية. وأكبر هذه التحديات سعيها بإصرار إلى تحصيل المعرفة، الذى خول لها فى النهاية التحول من موقع الشخصية المشردة المهمشة إلى موقع الشخصية المشهورة التى تمتلك وسائل الكشف والإدانة.

إضافة إلى ذلك، فإن الشخصية الشطارية المغربية لا تنظر إلى ماضيها على أنه خطيئتها التى يجب أن تكفر عنها بصك الغفران. فحينما تعلن الذات الساردة فى نهاية سيرة شكرى «لقد فاتنى أن أكون ملاكًا» (ص ٢٤٤)، تفعل ذلك وهى جد واعية بأن زمن الفقر والبؤس والحرمان العاطفى الذى تخبطت فيه فأنساها زمنها الخاص، هو نتيجة للعوامل الآتية:

أ- **تدهور أوضاع الأسرة** : (لكن لماذا نهجر نحن الريف ويبقى آخرون فى بلادهم؟ يدخل أبى السجن، تبيع أمى الخضر، تاركة إياى وحدى جائعًا ويبقى هذا الرجل مع زوجته فى منزلهما(...) ؟ لماذا لا نملك ما يملكه غيرنا؟ (الرواية، ص ١٨).

ب - قسوة الأب: (دخل أبى. وجدنى أبكى على الخبز. أخذ يركلنى ويلكمنى (...) رفعنى فى الهواء، خبطنى على الأرض، ركلنى حتى تعبت رجلاه وتبلل سروالى (ص ٦).

ج ـ تخلى السماء عنها: (لماذا الله لا يعطينا حظنا مثلما يعطيه لبعض الناس) (الروية، ص ١٢).

د ـ تعميق النظام الاستعماري للتفاوتات الطبقية الموجودة قبلا بين أفراد المجتمع المغربي: (مزابل المدينة أحسن من مزابل حينا. زبل النصارى أحسن من زبل المسلمين) (الرواية، ص ٧).

وبما أن التسكع الناتج عن التشرد يمثل وسيلة الشخصية الشطارية فى العيش، فإن فضاء طنجة الدولية يكتسى أهمية قصوى فى سيرة شكرى، باعتباره المبرر الأول للحكى والمساهم الأكبر فى تكوين نفسية الشخصية الروائية وتحديد مسارها:

فى طنجة لم أر الخبز الكثير الذى وعدتنى به أمى. الجوع أيضا فى هذه الجنة، لكنه لم يكن جوعا قاتلا « (الرواية، ص ٧).

بل إن تأثير هذا الفضاء بكل ملابساته التاريخية والاجتماعية على شكرى الطفل، هو الذى ساهم بقوة فى إفراز نوع شطارى عربى جديد. مما يدل على أن اطلاع الكاتب على الرواية الشطارية الإسبانية وكذا قراءته لأدب العيارين العرب، لم يكن هو الدافع الأساس لإنجاز السيرة/ الرواية. فأصالة رواية «الخبز الحافى»، تكمن أساسا فى انبثاقها بشكل عفوى عن مرحلة تاريخية محددة، تحكى عنها وتدينها بأسلوب ساهم باختلافه الجذرى عما عهده النسق العربى فى كتابة السيرة الذاتية، فى تأسيس الكتابة الروائية العربية الحديثة بدون ادعاء الجدة والسبق.

٢ ـ ٣ إن سيرة شكرى تمتاز بكونها تلقائية متدفقة ومتحررة من إرغامات الوعى، لا يحس فيها القارئ بإرادة معينة فى التفلسف أو تحديد موقف إيديولوجى معين[٢٦] بقدر ما يحس بعمق التشخيص الذى يبرز علاقة الشخصية بالتجربة المعيشة وبالتاريخ، بواسطة لغة تخدع القارئ ببساطتها الظاهرة وباستعمالها للصياغة

الشفوية؛ لأن هذه البساطة تخفى فى طياتها عمقًا وتحكى عن تجربة رسمت صورة مناقضة ومخالفة لكل ما تم التواضع عليه، وأعادت كتابة التاريخ غير الرسمى من خلال أجساد المهمشين.

وبهذا تكشف «الخبز الحافى» ـ التى انتزعت حرية التعبير عن القهر انتزاعًا ـ عن أصالة فى الكتابة وتفرد فى الإنتاج داخل النسق العربى ككل.

خلاصة:

تشترك «الخبز الحافى» مع رواية «الغربة» فى تشخيص المجتمع المغربى بالتركيز على الأشياء المسكوت عنها فيه، بعيدًا عن تأثير الخطابات السياسية والإيديولوجية المعممة والمكرورة، وقد أغنى الفارق الثقافى بين شكرى والعروى، التجربة الروائية المغربية الجديدة التى تصب فى اتجاه واحد: البحث عن موضوع روائى مغربى، ومحاولة تأصيل شكل تعبيرى يفى بهذا الموضوع، وإن جاء التأصيل فى «الخبز الحافى» عفويا وليس «ثمرة بحث شكلى أو أسلوبى أو لغوى يستهدف التمايز والمغايرة»(٢٧).

٣ ـ تخييل التاريخ : مجنون الحكم

لم يعرف الأدب المغربى نظيرًا لجورجى زيدان ولا مثيلا لنجيب محفوظ، لقد كان الإنتاج شبه الروائى المعنون: «وزير غرناطة»(٢٨) لعبد الهادى بوطالب، أول محاولة مغربية فى السرد ذى الطابع التاريخى(٢٩) وبصفته الإنتاج الوحيد لكاتب مهتم بالتاريخ فقد حمل، بالإضافة إلى امتياز السبق، تعثره خاصة وأنه صدر فى مرحلة كانت فيها التجربة الروائية المغربية تخطو خطواتها الأولى.

ولم تعاود الرواية التاريخية الظهور فى الحقل الثقافى المغربى، إلا فى أواخر السبعينيات من القرن العشرين مع «المعركة الكبرى»(٣٠) لمحمد بن أحمد اشماعو، وبما أن هذه الرواية لم تطور

أسلوب الكتابة التاريخية، كان لابد من انتظار صدور رواية «مجنون الحكم»[٢١] لبنسالم حميش فى التسعينيات من القرن ذاته، ليتجاوز النسق الأدبى المغربى أسلوب الرواية التاريخية التقليدية التى لم يكتب لأسسها أن تترسخ داخله.

وإذا كان النسيان قد لف تقريبًا «وزير غرناطة»، ولم تحظ «المعركة الكبرى» باهتمام يذكر من قبل النقاد، فإن «مجنون الحكم» وجدت فى النموذج الأب محتضنًا لها، ونقشت عنوانها فى سجل الروايات العربية المتميزة بحصولها على جائزة الناقد إثر صدورها سنة ١٩٩٠.

وإنه لأمر بالغ الدلالة، أن تصدر الطبعة الثانية من الرواية، وعلى ظهر غلافها الخارجى شهادات الروائيين العرب للمؤلف المغربى بالقدرة على الإفادة من التراث السردى الغنى وإنتاج عمل فنى متكامل[٢٢]، إلى جانب شهادتين غربيتين واحدة لمترجم الرواية إلى الإسبانية فيديريكو آربوس، والثانية لكاتب تقديمها خوان غويتصولو[٢٣]، وتفيد الشهادتان معا نجاح الرواية فى هذا الضرب من الكتابة، واندراجها نتيجة لذلك ضمن الإنتاج الروائى العالمى المتميز.

٣ ـ ١ كانت «مجنون الحكم» فى البداية قصيدة شعرية ألقاها حميش بمهرجان شفشاون سنة ١٩٨٢. ويمثل تحويل النص الشعرى إلى رواية، فى العمق، انعطافًا كبيرًا فى مسار فعالية من فعاليات المشهد الثقافى المغربى، ودليلا إضافيا على المكانة التى أصبحت تحتلها الرواية فى بلادنا بصفتها نوعًا قادرًا على اعتناق أسئلة المجتمع والثقافة والفكر. فقد كان حميش يؤمن أثناء كتابته قصيدة ضمنها ربع قرن من حكم الخليفة الحاكم بأمر الله، «بأن المخيال العربى هو مخيال القصيد بالأساس، وبأن الرواية فن صعب المراس ودخيل على الثقافة العربية»[٢٤].

إلا أن مجموعة من العوامل ساهمت فى أن يعيد هذا المفكر النظر فى علاقة الثقافة العربية الأصيلة بالفن الروائى، وفى أن يتبنى الرواية شكلا للتعبير بصفتها «أقدر الأجناس على تفجير طاقات المخيلة وإمكاناتها»(٣٥)..

وتتجلى هذه العوامل فى نجاح نجيب محفوظ عالميًا، وتراجع مكانة الشعر فى العالم العربى أمام زحف الرواية من جهة، وفى إدراك حميش لانفتاح النوع الروائى واستيعابه للشعر والفلسفة والتاريخ، من خلال قراءته لأعمال روائيين كبار أمثال دويستوفسكى ونيوكوس كازانتساكيس من جهة أخرى.

٣ ـ ٢ تقدم «مجنون الحكم" نفسها للقارئ بصفتها رواية فى التخييل التاريخى(٣٦)، لتنضاف بذلك إلى قائمة الأعمال الروائية العربية التى توسلت بالتاريخ لتشييد التجربة التخييلية وإثراء قيمتها الرمزية، والبحث عن إمكانات لنحت طرائق مستجدة فى السرد والكتابة الحكائية.

ويترجم اختيار حميش للأسلوب التراثى فى الكتابة الروائية ـ والذى تعزز بصدور روايته «العلامة» سنة ١٩٩٧اقتناعه بأن علاقة الروائى العربى بالتراث «ضرورة حتمية تحميه من ممارسة حداثة مهزوزة أو عدمية سائبة من جهة، ومن تسطيح النظرة إلى المعيش باختزاله فيما هو آنى من جهة أخرى(٣٧).

مما يفيد أن «مجنون الحكم» رواية تعبر فى نظر كاتبها عن مشروع جمالى، محمل بقلق أسئلة الكتابة والوجود والواقع فى ارتباط الحاضر بالماضى.

ونرى فى هذا السياق، أن الدراسة الرصينة للمتفاعل النصى فى «مجنون الحكم»، هى وحدها القادرة على مناقشة علاقة الروائى المغربى المعاصر بتراثه السردى ضمن الإشكالية الثقافية

العربية العامة، التى تشكل التعامل مع التراث أحد قطبيها. خاصة وأن كثيرا من الأصوات الثقافية فى مختلف البلدان العربية، تنادى بضرورة ربط الصلة إبداعيًا بالتراث السردى العربى للحد من سلبيات محاكاة الأسلوب الغربى فى الكتابة الروائية، محذرة فى نفس الآن من صعوبة المهمة ومن مخاطر الانزلاق فى حالة عدم تحصن الروائى العربى بوعى عميق بعدم وجود أسلوب برىء، وبمعرفة ورؤية شاملتين ينطلق منهما فى تعامله مع النبع الماضوى الممتد.

٣ ـ ٣ على غرار الروايات العربية الجديدة التراثية وعلى رأسها رواية «الزينى بركات» لجمال الغيطانى، تعتبر رواية «مجنون الحكم»، بالنسبة للدارسين المغاربية[٢٨]. رواية تتجنب المحاكاة بالاعتماد على لعبة التحويل التى توظف تقنية السخرية وبالتركيز على بنية زمنية معقدة تحول بنية الرواية إلى بنية مجردة ذات طابع كونى إنسانى.

فمجنون الحكم، «التى تروى مأساة كثير من بلدان العالم الثالث من خلال مأساة مصر، استلهمت مادتها مما دون فى مجموعة من الكتب والمصادر التاريخية عن شخصية السلطان المستبد الحاكم بأمر الله وعملت على توسيع هذه المادة حكائيًا، وهى مشدودة إلى «حقائق التاريخ» كما أوردتها الكتب المعتمدة، وحيثما لم تسعفها هذه الكتب، لجأت إلى آلية التوليد من خلال الاستعانة بالافتراض التخييلى بما يتلاءم ومنطق الحكى. وبواسطة هذه الآلية ملأ حميش فراغات التاريخ وسود بياضاته لتكتمل صورة الحاكم بأمر الله، كما صورت أهم أجزائها المصادر التاريخية (مثلا «الخطط» للمقريزى، و «وفيات الأعيان» لابن خلكان»...).

وبما أن هذه الرواية تعطى الأولوية للنص الروائى على التجربة التاريخية فقد تأسست على مبدأ الحوارية: حوارية الأصوات

والخطابات والأشكال والنصوص، حيث ينفتح كل باب من أبواب «مجنون الحكم»، المعنونة بشكل تراثى (الباب الأول: من طلعات الحاكم فى الترغيب والترهيب، الباب الثانى: فى المجالس الحاكمية...)، بنص تاريخى مواز يتفاعل بصفته خطاب التاريخ مع خطابات متعددة: الخطاب الدينى (القرآن الكريم والحديث)، وخطاب الأصوليين والمتكلمين والفلاسفة والتصوف والمثل والشعر ومحكى الذاكرة الشعبية:

ونظرت ست الملك فى أمور الدولة بعد مقتل الحاكم أربع سنين، أعادت الملك فيها إلى غضارته، وعمرت الخزائن بالأموال، واصطنعت الرجال (...) (ابن الصابئ، كتاب التاريخ، المذيل به على تاريخ ثابت بن سنان).

هكذا تولد لدى ست الملك عزم عارم على طلب الإنقاذ والخلاص، مدفوعة فى ذلك برؤى منامية: كانت تظهر لها فيها **فاطمة الزهراء**، وهى توصيها بدولتها خيرًا، وتقول بالتوصية إلى أن يطل الفجر بسدوله الذهبية، فتغيب فى الأفق المشتعل بالتباشير، مخلفة فى ثناياه **حزامها المقدس**. (الرواية ٢١٣ ـ ٢١٩).

ويركز هذا التفاعل على تعدد الرؤى وتباينها من جهة، وتعدد صيغ الخطاب الروائى مع هيمنة صيغ العرض التى تميز الرواية التاريخية الجديدة من جهة أخرى:

وما إن بزغ الصبح حتى خرج الشيخ على قومه مهللا مكبرًا، وخاطبهم:

ـ أبشروا يا قوم! فالرجل بين ظهرانينا هبة من الله إلينا. لقبه أبو ركوة، واسمه الوليد من ذرية هشام بن عبد الملك بن عبد الرحمن الناصر سليل الدوحة الأموية (...).

وما أن انتهى الشيخ من كلامه حتى برز أبو ركوة إلى جنبه (...) وقال بصوت متهدج متأثر:

- يا عرب بنى قرة، يا أماجد ! الحق ما فضحنى به هذا الشيخ الوقور. (الرواية، ص ١٠٤).

٣ ـ ٤ باستثناء انتقادين سريعين:

أ ـ ضعف المستوى الدرامى(٣٩)، استنادا إلى الباب الثالث من الرواية المعنون بـ «زلزال أبى ركوة الثائر باسم الله».

ب ـ توقف نفس الكتابة لدى المؤلف فى آخر مقطع سردى من الرواية، وإقحامه لخطابين صيغيين منقولين لإنهاء متوالية السرد(٤٠).

تتفق القراءات التى اطلعنا عليها، على أن رواية حميش رواية ناجحة بكل المقاييس. فهى تترجم بالنسبة للنقاد المغاربة قدرة المثقف المغربى على ابتداع عالم حكائى على درجة عالية من التعبيرية والإيحائية، عالم مرتبط بتراثه وبمتطلبات واقعه، ويمتلك تبعا لذلك القدرة على محاورة «المأزق الذى وصلت إليه تجربة الحداثة فى إطارها الغربى فى مجال الإنتاج الروائى»(٤١).

إلا أن المثير للانتباه فى هذه القراءات التى انبهر أصحابها انبهارًا غير مشروط بـ «مجنون الحكم»، عدم مناقشتها لنوعية المصادر التاريخية التى اعتمدها حميش لتجميع أجزاء صورة الحاكم بأمر الله، وهى فى المجمل مصادر معارضة للدولة الفاطمية ومتأخرة عن حقبتها... وهذا يتطلب حفريات تاريخية فى عصر الحاكم والعصور الموالية له.

فإذا كانت كتابة «مجنون الحكم»، قد تطلبت من حميش، كما صرح بذلك القيام ببحوث تاريخية حول الحاكم بأمر الله وحول

العهد الفاطمى تعميما[٤٢]، فإن دراسة المتفاعل النصى فى هذه الرواية دراسة رصينة تستهدف المساهمة فى تطوير النوع الروائى ببلادنا، تتطلب من الدارس القيام ببحوث تاريخية موازية تشمل المصادر التى اعتمدها الروائى وتلك التى أغفلها. لأن هذه البحوث هى التى ستؤدى بالدارس، ولاشك، إلى طرح الأسئلة المناسبة على الصورة التى رسختها الرواية عن الحاكم بأمر الله بواسطة آلية التوليد.

خلاصة :

أسست رواية «مجنون الحكم» اختلافها بنائيًا عن التراث الروائى الغربى الذى تستوعب معاييره وأسسه، وهذا النوع من الاختلاف هو الذى حذا بروجر آلان مثلا إلى ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية.

وبهذا تعتبر «مجنون الحكم» إضافة نوعية للرواية المغربية، ساهمت فى إغناء الساحة الروائية المغربية بهذا الضرب من الإبداع، الذى يوظف شخصيات تاريخية، تتخلى تدريجيًا عن انتمائها التاريخى لتمرير خطاب إيديولوجى يتعلق بالأوضاع الراهنة، معززة بذلك سعى النماذج الروائية العربية التى سبقتها إلى تبنى هذا الأسلوب، إلى تطوير الرواية العربية عن طريق مد الجسور ما بين الحاضر والماضى بواسطة الابتكار واستلهام التراث مضمونًا ومعمارًا روائيًا متميزًا، حتى يتسنى لها (أى للرواية العربية) أن تلعب دورًا مؤثرًا فى مسار الفن الروائى العالمى.

استنتاج عام.

تترجم الروايات المدروسة، على مستوى الموضوع الروائى، الهم الثقافى والاجتماعى الذى يشغل كُتَّابها الفاعلين فى مجالات حساسة (سياسة، تدريس (فلسفة التاريخ، فلسفة...)، حيث تتناول

الخيبة الحضارية ومسألة الهوية من زوايا مختلفة، وتطرح مجموعة من الأسئلة على الوضع الراهن المزرى على كافة المستويات بالاستناد إلى علاقة الذات بحاضرها وبماضيها وبالآخر شقيقا وغربيًا.

أما على مستوى الشكل الروائى، فإن هذه الروايات تعطى صورة عن نجاعة آلية التدارك، التى توسل بها الإبداع الروائى المغربى الجديد للحاق بركب الإنجازات الروائية العربية والغربية. إذ تترجم الروايات المدروسة تحكمًا فى الصنعة الروائية واستيعابًا لجدلية الخاص والعام فى مجال الكتابة الروائية، باستثمار جزء من الروافد الثقافية المغربية والعربية المتعددة من جهة، وبالانفتاح على العطاء الإنسانى من جهة أخرى.

الهوامش

١ ـ صدرت سنة ١٩٧١عن دار النشر المغربية بالبيضاء وتلتها بعد ذلك الروايات الآتية: «اليتيم»، و «الفريق» (١٩٨٩) و «أوراق» (١٩٨٩)، و «غيلة» (١٩٩٨).

٢ ـ إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، دار الآداب، ١٩٩٢ ص ١١.

٣ ـ صدوق نور الدين: عبد الله العروى وحداثة الرواية، الثقافة المغربية، ع ٤، س ١، ١٩٩١، ص ٢٧.

٤ ـ الصادر بعد كتابة الرواية وقبل صدورها.

٥ ـ عبد الله العروى: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافى العربى، ط٢، ١٩٩٩ص ٢٢٤.

٦ ـ نفسه، ص ٢١.

٧ ـ نفسه، ص ٢١.

٨ ـ عبد الله العروى : ظهر غلاف الطبعة الأولى من «الغربة».

٩ ـ انظر فى هذا الشأن مثلا:

ـ إدريس الناقورى: المصطلح المشترك (دراسات فى الأدب المغربى المعاصر)، دار النشر المغربية، ١٩٧٧.

ـ حميد لحميدانى: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى (دراسة بنيوية تكوينية)، مطبعة النجاح الجديدة، ط ١، ١٩٨٥.

١٠ ـ إدريس الناقورى، م.س.، ص ٥٠.

١١ ـ عبد الله العروى: ظهر غلاف الطبعة الأولى من «الغربة».

١٢ ـ انظر أحمد اليبورى: دينامية النص الروائى، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٣.

١٣ ـ نطالى صاروت وآلان روب غرييه: الرواية والواقع، ت. رشيد بنحدو، ط ١ دار قرطبة، ١٩٨٨، ص ٣٢.

١٤ـ انظر فى هذا الشأن : أحمد اليبورى، م.س.

١٥ ـ كتبت الخبز الحافى سنة ١٩٧٢، إلا أنها لم تصدر بالعربية سوى سنة ١٩٨٢، عن مطبعة النجاح الجديدة. تلتها فى الصدور الروايات الآتية:

«السوق الداخلى» (١٩٨٥) و «الشطار» أو «زمن الأخطاء» (١٩٩٢) و «وجوه» (٢٠٠٠).

١٦ ـ نخص بالذكر رواية إدريس الشرايبى «الماضى البسيط» (le passé simple)، الصادرة عن دار دانويل (Denoel)، سنة ١٩٥٤.

١٧ ـ ترجم بول بولز سيرة شكرى إلى اللغة الإنجليزية سنة ١٩٧٣، أما الترجمة الفرنسية فصدرت عن دار فرانسوا ماسبيرو سنة ١٩٨٠.

١٨ ـ رغم أنها صدرت فى لندن عن دار الساقى (Saqi Books)منذ سنة ١٩٩٣.

١٩ ـ محمد برادة: أسئلة الرواية / أسئلة النقد، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٦، ص ٩٠.

٢٠ ـ نفسه، ص ٩١ ـ ٩٢.

٢١ ـ إسماعيل العثمانى: الأدب الشطارى (تعريف جديد لأدب قديم)، مجلة آفاق، عدد مزدوج ٦١ / ٦٢ ص ١٣٨.

٢٢ ـ محمد شكرى : مفهومى للسيرة الذاتية الشطارية، مجلة الآداب، ع٢ و ٣، ١٩٨٠.

٢٣ ـ محمد رجب النجار: حكايات الشطار والعيارين، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٠.

- Mahmoud Tarchouna: les marginaux dans les récits Ricaresques arabes et espagnols, publications de l'université de Tunis, 1982.

24-Lahsen Mouzouni:le roman Marocain de langue française, Eds. Publisud, 1987.

٢٥ ـ يعتبر إسماعيل العثمانى التعريف السائد للأدب الشطارى الإسبانى تعريفًا ملتبسًا ومضللا مستندًا فى ذلك إلى الفروقات الجوهرية ما بين الروايات الشطارية الإسبانية الثلاث التى يقع الإجماع على تمثيلها للأدب الشطارى (انظر مقاله: الأدب الشطارى، م.س.).

٢٦ ـ محمد برادة، م.س.،ص ٨٥ ـ ٩٨.

٢٧ ـ صبرى حافظ: البنية النمية لسيرة التحرر من القهر، ضمن رواية الشطار، م.س.، ص ٢٢٠ ـ ٢٢٤.

٢٨ ـ صدرت سنة ١٩٥٠عن مطبعة الاستقامة.

٢٩ ـ نخص بالذكر الروايات التى تتخذ التاريخ موضوعًا لها، أما تناول التاريخى العام الممتزج بالسيرى والسير ـ ذاتى فقد بدأ مع «دار الفقيهة» للمكية الفاسى سنة ١٩٣٧، فرواية «الزاوية» للتهامى الوزانى سنة ١٩٤٢، كما نعثر على التاريخ حاضرًا بشكل عجائبى فى الروايات القصيرة لعبد العزيز بن عبد الله فى الخمسينيات» (نظر فى هذا الصدد، أحمد اليبورى: الرواية العربية فى المغرب، معلمة المغرب، ج ١٢، مطابع سلا، (٢٠٠١).

٣٠ ـ صدرت سنة ١٩٧٨، عن مطبوعات دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر بالبيضاء.

٣١ ـ صدرت سنة ١٩٩٠ عن دار رياض الريس بلندن. وتعد أول إنتاج روائى لبنسالم حميش، تلتها بعد ذلك روايات: «محن الفتى زين «شامة» سنة ١٩٩٣، و «سماسرة السراب» سنة ١٩٩٥ و«العلامة» سنة ١٩٩٧(فازت هذه الرواية بجائزة نجيب محفوظ سنة ٢٠٠٢)، و«بروطابوراس ياناس» سنة ١٩٩٨و«فتنة الرءوس والنسوة» سنة ٢٠٠٠، و «زهرة الجاهلى» سنة ٢٠٠٤.

٣٢ ـ انظر مثلا شهادتى يوسف الشارونى وإدوار الخراط على ظهر غلاف الطبعة الثانية من الرواية الصادرة سنة ١٩٩٨عن مطبعة المعارف الجديدة.

٣٣ ـ نفس المرجع.

٣٤ ـ بنسالم حميش: ثقافة الرواية (شهادة)، مقدمات، ع١٣، ١٩٩٨، ص ١٢٧.

٣٥ ـ نفسه، ص ١٣١.

٣٦ ـ انظر الصفحة الداخلية من «مجنون الحكم».

٣٧ ـ بنسالم حميش، م.س. ص ١٢٣.

٣٨ ـ انظر مثلا:

ـ عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة، إشراف د د. أحمد اليبورى ود. محمد مفتاح، جامعة محمد الخامس،٢٠٠١ ـ ٢٠٠٢.

ـ خالد الورديغى: النص الروائى المغربى واشتغال التراث السردى، أطروحة لنيل الدكتوراه، إشراف د. عبد الحميد عقار، ود. محمد الدغمومى، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠١ ـ ٢٠٠٢.

٣٩ ـ محمد علوط: الرواية العربية وتخييل التاريخ، الثقافة المغربية، س ١، ع ٤، ١٩٩١، ص ٣٠.

٤٠ ـ محمد معادى: جمالية التأويل والتلقى فى الخطاب القصصى والروائى بالمغرب، مطبعة الخليج العربى، تطوان، ط ١، ٢٠٠٠، ص ١٢٤.

٤١ ـ أحمد اليبورى: الرواية العربية فى المغرب، م.س، ص ٤٤٥٩.

٤٢ ـ بنسالم حميش، م. س.، ص ٢٤.

عن التجريب والتجديد والتراث

إدوار الخراط

ثمة همٌّ سائد بأن العمل الفنى «الخالد» هو العمل الذى يقوم على قواعد مستمرة الصحة راسخة، تواضع الرأى النقدىّ والجماهيرىّ العام على قبولها والاعتراف باستمراريتها.

وبغض النظر الآن عن مسألة «الخلود» فى سياق الظاهرة الإنسانية التى هى فى تقديرى ظاهرة عرضية، عابرة، زائلة، مهما تطاولت الأزمان - أى خلود ذلك فى هذا الكون الذى لانعرف له حدًا زمنيًا؟ - بل يكاد ينتفى الزمن فيه من الأزل إلى الأبد، كما لانعرف له حدًا مكانيًا عبر ملايين الملايين من السنوات الضوئية؟

لكن خبرة «الحياة الإنسانية» الآنية بكل حرارتها وعرامتها، بكل مجدها وأهوالها، تتحدى الزمنيّة، ولاتضع «الخلود» إلا فى سياق الحدس والافتراض أو الإيمان غير العقلى فى أحسن الفروض.

فى هذا المناخ من التأملات أرى أن مسألة «الدوام» أو «الثبات والرسوخ» فى الفن، تحتاج إلى نظر، ذلك أن الحياة الحقة - والفنون بشتى أنواعها - لابد أن تكون تجريبًا متصلاً ومغامرة مستمرة إذا أرادت أن تفى بأول شرط من شروط وجودها، وهو شرط الحرية.

«إن فكرة الاستمرارية لم تعد جوهرية فى حركة العقل الجدلية. إذ إن انقطاع الاستمرارية قد فَقَد خصيصة أنه قدر الإنسان، بل أصبح جزءًا لايتجزأ من حياة العقل، فإذا كانت لحظة انقطاع الاستمرارية هى بالتأكيد لحظة الموت، فإنها مع ذلك لحظة التجدّد، لحظة صعبة تفتقر إلى اليقين لكنها ممكنة».

من عبارة بول دى مان يمكن أن أستخلص أن انقطاع الاستمرارية ليس هو الموت، ولا هو المروق أو الخروج عن قاعدة الحياة، بل هو التجديد، التجريب، المغامرة.

ومن الحق أن العمل الفنى الحق يتحدىّ الموت، ويبقى حيًا تحت ركام مئات وربما آلاف السنوات، ولكن أليست مئات وآلاف السنوات مجرد هباء عارض فى مواجهة لغز هذا الكون اللامحدود؟

وإذا كان «الدوام» مغويًا ولكنه وهمىّ، فإن الخبرة الآنية الحارّة الراهنة تختزن فى جوهرها نوعًا من «اللازمنية».

أتصور إذًا أن التجريب - فى هذا السياق - هو الخيار الأحق.

أى أن «تقاليد» العمل الفنى، واصطلاحات تشكيله بما تنطوى عليه من فرضيّة الدوام والاستمرارية، إنما هى أساسا موضوعةٌ للتحدى، أى موضوعةٌ للتجريب والتجديد.

أرى فى كل عمل فنى حق، نواةٌ من التجريبية، أى من المغامرة فى تقصّى جانب من جوانب المجهول الإنسانىّ والكونىّ، تقصيًا فنيًا - حتى لو اتخذ سمة الأشكال الفنية المألوفة، ذلك أن كل عمل فنى صحيح لابد بالضرورة أن يرتاد جانبًا من أرض غير مسبورة. وإلا ما كان هناك مبرر لوجوده إذا كان تكرارا وترديدًا لما سبقت إليه أعمال أخرى.

ولكننا بالطبع عندما نتكلم عن التجريبية، كمصطلح فنى، فإننا لانعنى هذه النواة فقط، بل نعنى ذهابًا إلى أبعد من ذلك، ومغامرة تتناول المحتوى والشكل معًا، وتنطوى على قيمة الصدمة والمفاجأة.

إن عملاً فنيًا ينهج المطروق، وينحصر فى الأشكال التى ابتدعت من قبل، وكانت فى وقتها بالضرورة تجريبية ومفاجئة، يتنكب طريق الخلق، ويسقط فى الطرق التى مرت بها من قبل عجلات كثيرة، وبالتالي يفقد حرارة الارتياد وروعة الكشف التى لاتزال باهرة نحس وهجًا لها فى أعمال قدامى أساتذة الفنانين.

إنك لتحس هذا الوهج مازال ساخنًا، ونافذًا إلى الوجدان حتى الآن، فى أعمال الكلاسيكيين القدامى، ولاتزال تحس فى هذه الأعمال أغوارًا لم تُسبر بعد، مع أن المئات بل الآلاف من المقلدين وأشباه الفنانين أوسعوها تقليدًا عبر السنوات المتطاولة، فلا نجد فى كل هذه المستنسخات إلا تفاهة الطعم فى مقابل حرافة الجدة التى لاتزال، وسوف تظل، باقية فى أعمال هؤلاء الأساتذة القدامى، لأنهم بالضبط، كانوا فى عصرهم تجريبيين مغامرين وروادًا.

ومن ثم فإننى أرى قضية التجديد فى الفن - وهى قضية ساخنة - مسألة جادة، وجدية، وقد قصدت منذ البداية أن أسميها قضية التجديد والتجريب، إذ إننى أرى أنها مازالت موضع تساؤل على الأقل إن لم تكن موضع خلاف صريح.

وبكل ما يسع المرء من الموضوعية والاتزان والتعقل يمكن أن نقول - وهو بدهى وضرورى - إن فى نتاج التجريب والتجديد الغث والقيم، والفاشل والموفق، والباهر والتافه ماسخ الطعم. ولكن مامعنى اتهام التجريب - غالبًا - بأنه «ردىء». هذا لايعنى شيئًا على الإطلاق. هذا الكلام تمويه على فكرة أخرى كامنة: هى موقف الإدانة الأساسى للحرية، أى الإدانة للتجريب، وللتجديد، وهو عندى موقف الخيانة للإنسان، هو تمويه يتخفى بقناع الموضوعية والعقل والاتزان. للفنان الحق الأول فى الحرية، والتجربة، والمغامرة والسعى إلى مشاركة الآخرين فى صدقه وحقيقته التى هى - بقوة الفن وبقوة الأشياء - صدق للآخرين أيضًا وأساس، وحقيقة لهم.

فى ظنى أنه ليس هناك، فى ردود الفعل أمام هموم الحياة وهموم الأدب، موضوعية كاملة مطلقة، سواء كانت هذه الهموم وجدانية، أو فكرية، أو ماشئت لها من تصنيفات. وبالتالى فلا أتصور أن ثمة رسوخًا عقلانيًا ثابتًا مضطرد الاستمرار على قواعد مرسومة، لا فى الحياة، ولا فى الأدب أو الفن. نحن نعيش داخل نظم وأنماط شعورية وعقلية، واعية ولا واعية، علينا أن نتبينها، ونكشف غموضها، بقدر ما نستطيع، أى باختصار علينا أن «نجرب» أن نعرفها.

خير ما نطمح إليه أن نكون قادرين على أن نفتح الأبواب أمام «الآخر» فى الميدان الفنى، أى أمام «غير المألوف» لانملك له ـ أمانةً ـ إلا التفهم والتعاطف بل والمشاركة، دون أن نتخلى ـ بالضرورة ـ عن حرارة الفهم وصدقه، أو نكبت عنف رد الفعل العقلىّ وعرامته، إذا كان حافزنا عليه من القوة بحيث يقتضينا العنف الفكرىّ والعرامة الفنيّة، ذلك أيضًا صحيح فى أفعالنا ـ وردود أفعالنا ـ الفكرية والفنية، علينا أن نكون من الصدق وحسن النية ـ والشجاعة أيضًا ـ مع أنفسنا بحيث نعترف أولاً وبادئ ذى بدء أن هناك فعلاً أساسيًا وأوليًا فى الاختيار أو الانتماء، تندرج بعده وتترتب عليه أفعالنا وردود أفعالنا، مما يشكل نمطًا شعوريًا ووجدانيًا وعقليًا سواء كان ذلك مما يتفق مع الأسس الراسخة التى ألفناها، أو يختلف معه. ومن ناحيتى، فأنا على استعداد ـ بتواضع وتسامح تام حقيقة ـ أن أسلم بمشروعية أنماط عديدة، من الفكر والانفعال والفن، على شريطة واحدة: هى أن نرى أن الإنسان إنما هو، فى شرط وجوده، حرية لايحدها إلا حدّ الحرية أيضًا للآخر، وأن حرية الإنسان ـ فى أى نظام كونى أو اجتماعى أو نفسى يوجد فيه ـ لايمكن أن تُهدَر، وبالتالى يترتب عليها الالتزام الخلقى والأساسى الذى يتميز به

الإنسان، ومن هنا، فى تصورى، تأتى مشروعية بل وضرورة «التجريب».

تأسيسًا على قيمة الحرية أجد أن ساحة التجريب والمغامرة سعيًا وراء كشف الصدق. وبالتالى خلقه خلقًا من جديد، بمعنى من المعانى. هى الساحة التى قد تتفتح فيها ينابيع حرارة الحس بالحياة، وتستضىء فيها القيم التى تجعل من الفن حرية ومعرفة وحقيقةً. (لم أقل الحرية ولا المعرفة ولا الحقيقة الواحدة الوحيدة) وإذا كانت الصنعة ضرورية ومهمة فإن براعة الصنعة وحدها فى الفن، ودقة تطبيق المناهج الأكاديمية المطروقة فى النقد (لها مشروعيتها فى مجالها)، مهما أوغلت اليد الصَنَاع فى صقلها، قاتلةٌ للأنفاس الحارة الغامضة التى تَهَبَ الحياة للخلق الفنى، لذلك أجد فى السير على الدروب التى فُتحت من قبل مايتناقض أساسًا مع خصيصة الحرية، التى هى تجدد دائم فوار، هى خصيصة الوعى الإنسانى بالذات، هى تكشُفٌ وخلقٌ مستمر.

حقيقةً نحن نحب الأمان أيضًا، والركون إلى المألوف، والدعة إلى ماعرفناه وخبرناه وروضنا شراسة الجديد فيه، لكن فى هذا الحب خيانة لأنفسنا ولميراث الإنسان فينا.

من هذه الخيانة، ومرارتها، تنبثق، فيما أظن، تُهم التجنى على التجريب والتجديد فى الفن المعاصر، ورميه بأنه ردىء.

من دعاوى أصحاب المذاهب الفنية الجامدة مايذهب إلى أن التجريبية هى بالضرورة التجريبية الذاتية الضيقة المنبتة الصلة بالإنجازات الثورية والتاريخية، ومكتسبات التطور الاجتماعى، وهموم الحياة الاجتماعية. ولكن ذلك مصادرة على المطلوب.

ليست التجريبية فقط، هى التى تقع فى هذه المهاوى. كل شىء ردىء يصنع باسم الفن يقع فيها وكل مايقع فيها هو شىء ردىء

يُصنع باسم الفن ولكن لايمكن القول بأن كل تجربة هى بالضرورة، هذا الشىء الردىء.

قوة الفن هى التى ترفع العمل الفنى، أيا كان منحاه، مذهبَه، قالبَه، شكّله، من مجرد ترديد عقيم لكلمات أو خطوط جوفاء خاوية أو ميّتة، وتسمو به من مجرد السير فى الدروب المطروقة، إلى مستوى تجربة التواصل الآتية من القيم الإنسانية الأساسية، قيم الصدق مع الذات ومع الآخرين، والصدق فى مواجهة الذات ومواجهة الآخرين، وفى الكون، أى قيم المغامرة والضَرْب فى المجهول غير المتكشّف وغير المألوف.

ولكن هذا الصدق ليس فقط قيمة خلقية سلوكية. إن الصدق هنا، فى عالم الفن، لايمكن أن يفسرَ أو يقنّن، هو قيمة فنية تدخل فيها، بشكل أو آخر، وبأقدار متباينة، الموهبة والحوافز النفسية غير مسبورة الغور، والصنعة الفنية الماكرة، والزهد الخلقى أمام غوايات الحشو والتقليد والزهو.

كل هذا بقوة الفن التى لا أستطيع ولا أعتقد أنه من المستطاع تفسيرها بالكامل، تفسيرًا عقلانيًا، نهائيًا.

إذًا، فقد يجمع العمل الفنى بين مغامرة التجريبية والاقتحام واكتشاف المطوىّ المخبوء غير المرتاد فى الذات، فى العلاقة الاجتماعية، وفى العلاقة الكونية، وبين تمثل كل الإنجازات التاريخية للعملية الفنية المتعاقبة الأطوار، وتجاوزها.

والتجريبية مادامت فنًا صحيحًا فهى بالضرورة تلتزم بهموم الإنسان، الذاتية والاجتماعية والكونية، أيضًا بأقدار متفاوتة. وإن لم تفصح بالضرورة إفصاحًا مباشرًا عن هذا النوع من الهموم أو ذاك.

ولا ينبغى أن يفوتنا فى هذا المجال أن من أكثر الأعمال تجريبية، أيضًا، قصائد ماياكوفسكى التى أديرت كلها حول محاور اجتماعية بل سياسية سافرة، ومع ذلك لم تفقد نأمةً من حرارة مغامرتها فى الشكل والمضمون معًا.

ومعنى هذا ألا تعارض بين التجريبية وبين الهموم الثورية السياسية والاجتماعية، يمكن أن يدار العمل الفنى التجريبى، ويظل تجريبيًا وعملاً فنيًا، حول خبرات كمداخن المصانع، وتروس الماكينات، وجموع الناس، وأشواق الفقراء.

أكثر من ذلك أن من الفترات التاريخية التى نلحظ فيها ازدهار التجريبية بالذات فترات القلقلة الاجتماعية، والتفجر السياسى، والثورات الكبرى.

وصحيح أيضًا أن هذه الاتجاهات والأعمال قد توصم بما هى ليست منه فى شىء من أنها «مناهضة للثورة» و «للإنسان» ونحو ذلك، بعد أن ينحسر المد الثورى وتتحول الثورة إلى نظام.

ولكن التجريبيّة إثراءٌ للتجربة البشرية، وليست إفقارًا لها، بل هى من مقومات العمل الفنى الحق.

من نصائح الوصاية الأبوية التى تُوجَّه عادة إلى من يخوض غمار التجريب والتجديد فى الفن - ممن لا يملكون فى الغالب وصاية ولا حقًا من حقوق الأبوة، فليس أحد يملك وصاية، أما قصة الآباء والأبناء فهى قصة قديمة - أن يكثروا من القراءة، وأن يدرسوا القواعد العريقة فى الفن، وأن يثقفوا أنفسهم، وأن يعبروا - مثلا - عما يسمى بواقعنا «الخاص» - كأننا طراز بديع ولا مثيل له من الخَلْق، وهذا كله ليس به من بأس. ولكن الفنان الحق ليس بحاجة إلى نصيحة، إلى متى نمتهن أنفسنا والآخرين؟ ليس هؤلاء الفنانون

تلاميذ جامعة أو أولاد مدارس، ولا أقصد - بالمرّة - أن الفنان بغير حاجة إلى الثقافة والقراءة، هذا عبث لغوى وحده - بغير نصيحة - هو الذى يقبل على العبّ من الحياة والمغامرة فى متاهاتها - مباشرة أو عن طريق خبرة الآخرين - بحرية، ودون أن يترسم خطى من سبقوه، وبحافز من نَهَم خاص يمتاز به الفنان.

وغير صحيح - بكل بساطة، وعلى مجرد المستوى الإخبارى عن الوقائع - لأنهم لا يقرءون، أو أنه ليس لكل منهم ثقافته - أما أنهم يقلدون «الموجات الجديدة» فى الأدب العالمى فمجرد تسطيح وتقريب. إن تأمُّل الأعمال التجريبية المصرية والعربية يكشف على الفور مدى الفروق الكبيرة - مع المُشَابهات - بينها وبين هذه الموجات.

أما واقعنا - «وتراثنا الخاص الفريد» - فلعل الفنان المجدد المجرب، لاغيره ، هو القادر على أن يكشفه لنا، وأن يخلقه أيضًا من جديد فى حسنا، هذه هى رسالة الفنان - وربما كانت ضرورة وجوده. ليس واقعنا - ولا تراثنا - ولا يمكن أن يكون شيئًا بِدْعًا، أصالته هى أصالة الوجود الإنسانى، فى سياق حضارىّ محدد، يتسم بنكهته الخاصة، نعم، بتجديداته وإرهاصاته التى لاتُحد، نعم، لكنه فى النهاية هو الواقع الإنسانى فى شموله وفى خصوصيته على السواء. وهنا مجال لا حدّ له - تقريبًا - للتجريب.

ومن الجرائم (أو الممارسات) الموجعة للقلب أن نحاول أن نبتر أنفسنا بترًا وأن نفرض على وجودنا إسار التقلص والانكماش والتجمد والتقدّد فى أُطُرٍ قابضة، وأن نحبس طاقات حياتنا فى قشرات خاوية. *حياتنا حقًا هى حياة الناس فى كل مكان وفى كل* عصر أيضًا - ولكن فى عصرنا ولحظتنا الخاصة بالضرورة. فى التفتح على هذا الواقع - وهذا التراث - الإنسانىّ العريض المتقلب بالتجدد والمرتكز على قيم أساسية، فى الانصهار فيه، دون تميعٍ،

فى الإسهام فيه، دون تمنعٌ ودون تزمّت فى هذا تحققٌ لنا، فى هذا أيضًا حريتنا، إن فنّنا الجديد يُصنع من هذا كله، فى المسرح وفى الشعر (وقصيدة النثر) وفى القصة والرواية على شتى أشكالها.

التراث بداهةً هو شىء نملكه ولا يملكنا، سواء كان هذا التراث فصيحًا كلاسيكيًا أو شعبيًا، محليًا أو إنسانيًا، ولا يقل عن ذلك بديهيّة أنه علينا أن ننفض عنه تراب القرون، أن نبثّ فيه أنفاس الحياة، بل أن نحياه، نحن، حياةً جديدة، سواء كان ذلك عبر وسائل تقنيّة منهجيّة أو عن طريق وسائط فنية إبداعية، أو بإعادة تفسيره وتأويله من جديد، ومعنى ذلك ببساطة أن التجريب ليس رفضًا كاملاً وماحقًا للتراث، بل هو إمكانية لتجديده وعصرنته وليس فقط مجرد استلهامه أو الاهتداء به.

التجريب يمكنه ـ فى حدوده ـ أن يحوز التراث، ولا أقول يطورْه فقط، بل أن يغيّره على نحوٍ ما، دون أن يتنكر لجوهره.

من الواضح بذاته أننا نختار تراثنا فى الحياة، وفى الفن على السواء، نعيد خلقه خلقًا جديدًا، ونتبنّاه بفعل إرادى ومتدبِّر ومدروس، أى أننا نضعه فى سياق التجريب والتجديد.

ما من شك فى أن مكونًّا جوهريًا لثقافتنا هو ذلك التراث العريق الذى يقطع ويتجاوز حدود المحدِّدات العرقية أو الجغرافية السياسية.

ومع ذلك، فإن هذا التراث ـ وهو عامل مُوَحد ـ لا يمكن فصله تعسفيا عن العناصر ما قبل العروبيّة التى لاتزال تُثريه وتُنوِّعه.

فليس التراث العربى إذًا مكرِّسا ولا مُصَمَتًا كما أنه ليس أحاديًا ولا هو ملقىً به من علٍ، أو مسطورًا فى لوح محفوظ، بل هو أساسًا فى تصورى ـ موضوع للتبنّى وللتحدى على السواء.

وبداهة فإن من الوَهْم الصَراح أن نتصور إمكانيّة إسقاط تراثٍ تاريخىٍ جاهز سواء كان حقيقيًا أو متوهّما، واقعيًا أو مثاليًا، ونقْله

إلى الحاضر، إذ إن الماضى لايمكن استنساخه ولا تكراره، الحياة نفسها ـ بتعريفها ـ تجدّد مستمر، حتى عندما تنقطع استمراريتها بالموت الفردى، بل على الأخص عندما تنقطع استمراريتها، ذلك فى سياق الظاهرة الإنسانية.

التجريبية إذًا قيمة فكرية وخلقية شُجاعة، أما بعد ذلك فإن هنالك ـ كما يقال ـ تجريبية وتجريبية، بمعنى أن التجريبية هى نفسها استعصاءٌ على التقنين والتوصيف المسبق، فقد تكون التجريبية محصورة فى نطاق الفردية الذاتية، وقد لاتكون.

على أننى أظن أن ما يتردى فى هوّة التجربة الذاتية الضيقة فقط، ولايتعداها إلى ما هو لصيق بالذات الإنسانية كلها، ليس فنًا. الفن الحق غير ذاتى، بالمعنى المصطلح عليه، لأنه نابع من تجربة هذه الذات الإنسانية الواسعة والحميمة التى تضم أخص ما فى ذواتنا جميعًا، وتتجاوز أسوار خبراتنا المحدودة لكى تدخل فى نطاق الخبرة الإنسانية، التى لايمكن أن تكون مجردة؛ لأنها متفجرة عن هذا الجانب الحميم، بل العضوى، من حياة الذوات جميعًا، هذا الجانب الحميم التى تشترك فيه الذوات جميعًا، فيتكسر ما بينها من فواصل الجسم والبيئة والحقبة، بل وحتى اللغة والتاريخ. كل مايتردى فى الذاتية الضيقة لست أراه فنًا، بل أراه هلاسًا وهُجاسًا مَرَضيًا.

إن الفن الحق بطبيعته وبحدّه ـ كما يقول المناطقة ـ متجاوزٌ للذاتية الضيّقة.

أنت تقرأ عملا فنيًا يخال إليك أنه مغرق فى الذاتية، ولكن وترًا دفينا منك يهتز له. إذًا فقد تجاوز الذاتية، ووصلك حتى دفينة مشاعرك.

ولكنك تقرأ أو ترى هلاوس السيكوباتيين أو الذهانيين فلا تشعر إلا بالضجر وبالنفور، أو بالإشفاق، إذا كنت طيب القلب، فليس فيه فنّ.

الفن، بشروطه، هو سيطرة على الحرية فى داخل الحرية، إذًا فهو تجاوز للذاتية. أما الذاتية البحتة فهى استسلام للفوضى، وإذًا فهى لايمكن أن تصل إلى الآخر. لكن الآخر هو أيضًا، أنا والعكس صحيح.

ربما كان الفن ـ وعلى الأخص فى إنجازاته التجريبية ـ من المجازات، أى المنافذ، القليلة جدًا بين الاستمرارية والانقطاع، بين الأنا والآخر، بين ذاتى المتحيزة فى الزمن والمكان والتاريخ واللغة والجسد، وبين الذات الإنسانية الأخرى التى هى أيضًا ذاتى، وليست ذاتى، أى بين النسبى والمطلق.

الواقع وأقنعته فى الرواية العربية (*)

د. مصطفى الضبع

مدخل

ثمة علاقة ارتباط بين النص والواقع تجعل الواقع يتحرك نحو النص و النص يتحرك نحو الواقع، يستمد النص من الواقع ما يجعله أكثر إقناعًا، ويستمد الواقع من النص ما يجعله وثيقة لها جمالياتها، عبر حركة تمرير مقصودة ومنتجة، تمرير الواقع إلى النص، وتمرير النص إلى الواقع حيث تتجلى مفردات الواقع بوصفها معيارًا حاكمًا لمنطقية الصورة الروائية ومن ثم يكون له التأثير المباشر فى تلقى الصورة الروائية، فالأشخاص الذين نلتقيهم فى النص والأحداث التى نعايشها يستمدان معيارية منطقهما من تلك الصور المختزنة فى أذهاننا مكتنزة من الواقع، والمتلقى يقف إزاء الشخصية الروائية موقفًا من موقفين:

(١) إسناد ملامح الشخصية الروائية على شخصية لها حضورها الواقعى بالنسبة له.

(٢) الاجتهاد فى تخليق ملامح مغايرة ولكنها تتبع بالتأكيد تلك الملامح أو الخواص التى يعرفها للبشر خارج النص.

فى مقابل ذلك يقف المتلقى إزاء الحدث موقفًا من ثلاثة مواقف:

(١) الحكمُ على الحدث بوصفه حدثًا سابق المعاينة فى الواقع .

(٢) تلقى الحدث بوصفه مغايرًا (غير معاين فى الواقع، يحمل تجربة غير مسبوقة بالنسبة لى ولكنها حدثت لغيرى)، ولكنه يستمد منطقيته من أحداث الواقع: «وصلنا أبسالا منذ ساعتين، بعد صبيحة سفر طويل اجتمعت الوفود للتعارف وتناول الغداء، وبالنسبة إلى لم أرغب فى التعارف، ولا فى غداء على هذه الشاكلة»[١]، حدث الوصول والسفر والتعارف والغداء كلها أحداث تستمد منطقيتها من تلك الأحداث التى يمكن لنا أن نكون سابقين فى إدراكها، وهى هنا تعمل على إثارة الصور القديمة إن وجدت مبرزة إياها من مكامنها الذهنية .

(٣) قد يرتفع الحدث عن المعرفة والمغايرة ليكون فى حاجة لمنطق جديد تماما، منطق خاص بالحدث الفانتازى، المرتفع عن الأعراف الواقعية، حيث يكون الحكم على فانتازيتها ليس لأنها كذلك بداية ولكن لأننا نراها هكذا وفق معايير واقعية، حيث نحيل هذه الأحداث إلى مساحة الحلم بوصفه واقعًا موازيًا[٢].

يرتبط النص الروائى بالواقع محاولا أن يكون له صداه وليس العكس فالصدى الذى يحدثه النص فى الواقع تيمة تنتمى للموضوع، والصدى الذى يحدثه الواقع فى النص تيمة تنتمى إلى التقنية فالواقع بالنسبة للنص تقنية، والنص بالنسبة للواقع موضوع.

تعتمد الدراسة على تحقيق أهدافها عبر دراسة عدد من الروايات التى تنتمى إلى الثلث الأخير من القرن العشرين وبداية الألفية الجديدة محاولة استكشاف مناطق جديدة فى الرواية العربية، مناطق لم تتأثر مباشرة بالمقولات القديمة عن الواقع، مناطق سعت جادة إلى فهم واقعها الخاص وتحديد مفهومها

الخاص بهذا الواقع ، ومن ثم توسع الدراسة مفاهيمها ومساحة حركتها لتشمل العدد الأكبر من الرواية العربية الجديدة؛ لذا فإنها ستشير إلى عدد من الروايات بداية قبل الانشغال باستجلاء مناطق عملها من خلال الرواية العربية.

يتحرك الواقع فى علاقته بالنص عبر ثلاث مناطق أساسية تتبلور فى ثلاثة ظروف (قبل - أثناء - بعد)، فالنص قبل النص مثير ودافع للكتابة، وأثناء النص تقنية، وبعد النص وثيقة تشير إلى الواقع أكثر من إشارتها لنفسها أو منتجها.

الواقع يفرض نفسه فى النص بوصفه قناعًا؛ لأنه لا يظهر بصورة مباشرة تجعلك تربط المتخيل بالواقعى أو تحيل الصورة المطروحة فى النص إلى الواقع بوصفه مرجعية، الواقع يطرح نفسه بقوة القناع لا بقوته هو، فالواقع يعبر إلى منطقة الفن فى صورة تؤهله للعمل بصورة أشد قدرة على أن يكون دالا مكتسبًا دلالة يفتقدها فى سياقه الواقعى المباشر .

مجالات الرؤية

لا يكتفى الواقع بطرح موضوع ذى صبغة اجتماعية يتجلى فى المعنى ومساحة الدلالات المنتجة فحسب وإنما يفرض وجوده على كثير من العناصر النصية، منها:

(١) **العنوان**: يتضمن العنوان عنصرًا له حضوره الواقعى، ومنه روايات ثلاثة لسعيد نوح «كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد»، «تمثال صغير لشكوكو» ،«٦١ شارع زين الدينب[٣]»، شهب من وادى رامب لبشرى أبو شرار[٤].

(٢) **الإهداء**: وتتعدد أطروحاته الواقعية وخاصة فيما يجعل من أشخاص بعينهم مرجعية للنص عبر إهدائه أو تصدير النص بعدد من الأسماء ذات الحضور الواقعى المؤكد، فالإهداء فى

الأغلب يطرح أشخاصا مًحكومين بالواقع يحيل النص إلى واقعيتهم، وقد يفعل النص ما يعاكس ذلك إذ يحرك شخوصه الروائية ليمنحها قوة الواقع، وهو ما تطرحه رواية «حالة سقوط «لمحمود الورواري»: لا أدرى لماذا حين انتهيت من كتابة هذه الرواية انتابتنى نوبة بكاء حادة وكأننى كنت فى رحلة مع شخوص أحببتهم وأحبونى، رحلة دامت عامًا ونصف، وفجأة وصلنا إلى محطة النزول دون أن يخبرنا أحد أو يمهد لنا أننا وصلنا.

وبعد النزول راحوا يقفون أمامى الواحد تلو الآخر يصافحوننى يودعوننى بعيون ملأتها الدموع ليبدءوا هم رحلة أخرى أوعر فإنها رحلة الوداع الكبير، حين يتوجه أبطال رواية بعد اكتمالها إليكم أنتم أعزائى القراء .

إنهم شخوص هذه الرواية الذين لا يمتون للواقع بشىء سوى بخيباتهم، فهم أبناء خيالى .

إليهم، وإلى زينة وزياد طفلى

أهدى هذه الرواية كبراءة ذمة من كل هذا الخنوع»(٥).

٣ . **عبارات التصدير:** تمثل عبارة التصدير النصى نوعًا من أنواع الأيقونة الوثائقية، التى تربط بين النص ومساحة ما من الوعى بالواقع التاريخى، مما يمنح المتلقى توجهًا أوليًا لاكتشاف وجهات نظر المؤلف قبل أن يتشكل الراوى حيث مساحة ما قبل الدخول إلى المتن الروائى تحيل إلى المؤلف لا الراوى الذى لم يبدأ عمله بعد، عبارة التصدير تحدد منطقة معرفية تصلح للالتقاء والانطلاق لبداية رحلة تستمد خيوطها المشتركة من أرضية مشتركة يبدأ عندها تقابل الراوى والمتلقى.

٤ . الشخصيات.

٥ - الأحداث.

٦ - المكان.

٧ . اللغة.

وسنعود إلى كل منها فى سياقه الخاص .

أولا: الواقع فى قناعه التاريخى

تتعدد أشكال القناع التاريخى فى الرواية العربية، ويمكن للناظر لأعمال التونسى إبراهيم درغوثى اكتشاف حركة لها طبيعتها التاريخية خالقًا مجموعة من الملامح ذات الطبيعة الواقعية المنتمية للتاريخ،(٦) ويمثل التراث واحدًا من أهم الملامح / المداخل لقراءة إبداعه السردى.

ومن السهل لقارئ الدرغوثى أن يجد من المؤشرات ما يمكنه من اكتشاف علاقته بالتراث، وقد امتد عبر مساحة واسعة من إبداعه الروائى، إضافة للقصص القصيرة، والأعمال الروائية ترسم علاقة متفردة لصاحبها بالتراث، إذ تشكل فى كليتها مادة روائية يحسن الروائى توظيفها لإنتاج نصه الحداثى، وهو عندما يتحرك عبر مادة تراثية لا تستغرقه هذه المادة، ولا يستغرقه الزمن التراثى، وإنما هو يتحرك حركة محسوبة بين القطبين: القديم التراثى والحاضر، بغية توظيف العنصر التراثى وجعله فاعلا فى السياق الجديد مما يضيف لوظيفته السابقة وظائف أخرى يكتسبها عبر هذا السياق الجديد.

ويمثل كل عمل روائى من أعمال الدرغوثى الروائية الثلاثة الأولى مرحلة من مراحل تعامله مع التراث:

المرحلة الأولى ـ مرحلة الدراويش يعودون إلى المنفى / مرحلة التماهى مع التراث عبر عناصره المتعددة: هى المرحلة التى تشكل

الخطوة الأولى للاتجاه التراثى عند الكاتب، نحن إزاء حركة واضحة بين قطبين زمنيين : الماضى والحاضر. الماضى يتمثل فى مجموعة من البقع الزمنية التى تبدو بمثابة المحطات الزمنية التى يتحرك النص بينها، تتضام على مستوى الصورة السردية لتشكل محطة كبرى فى مقابل الحاضر المتماسك.

والسمة الأساسية فى الحركة تعتمد على تحديد الزمن أو طرح مساحة زمنية ممتدة، يعلنها السارد من البداية راصداً حدثين يرسمان بوضوح هاتين المحطتين:

«لم أكن أريد قبل هذا اليوم كتابة هذه الرواية لأنه وكما تعلمون، ومنذ أن أحرق الرعاع فى مدن وقرى الأندلس كتب ابن رشد واتهموه بالزندقة والكفر، وإلى أن حكم «علماء» الأزهر بحرق كتاب «ألف ليلة وليلة» فى قاهرة المعز فى أواخر القرن العشرين بتهمة إفساد الذوق العام، وأنا أخاف القلم والقرطاس»(٧).

والعودة للزمن الواقعى الذى يضم الحدثين الواقعيين يكشف عن المساحة الزمنية التى يختزلها السارد فى جمل سردية يوظفها للإفصاح عن كثير من الدلالات، وتأكيداً لتمديد المساحة الزمنية يعمد الكاتب إلى تحديد عصرين يرسم ملامحهما مستخدماً عنصر المقابلة البارز عبر مجموعة من الوحدات السردية الدالة، التى يبدو ظاهرها التضاد ولكنها فى الحقيقة تقدم حالة من التشابه والمماثلة مما يوحى بأن الزمن الممتد والظروف المتغيرة لم يؤثرا بصورة إيجابية، حيث الأمور تزداد سوءاً، وما أشبه الليلة بالبارحة كما قالت العرب، وهذا كله يؤكد فكرة التمديد الزمن عبر مجموعة من العلامات:

المكان: إذ يتخير السارد أمكنة تمثل حاضرتين عربيتين أو علامتين على حضارتين عربيتين إسلاميتين (مدن وقرى الأندلس، و قاهرة المعز)، حيث الأولى علامة لمجد زائل والثانية لحضارة

توشك ـ بفعل قوى الجهل والظلام ـ أن تزول.، وهو عندما يمدد المكان يعمد إلى جعل الحدود تتماهى عبر المكان بفعل الحركة غير المألوفة للزمن الذى يحوله لمكان يسهل التحرك فى تفاصيله، والإشارة لمساحة تاريخية يتبعه ذكر ملامحها من القهر و سطوة القوة الغاشمة:

«ثم مسح على عينى بيديه فوجدت نفسى فى مدينة سامراء.

فى عام ٢٩١هـ الموافق لـ ٩٠٣م قبض على صاحب الشامة، وهو أحد قواد القرامطة، فعزم الخليفة على أن يشهره حتى يراه الناس جميعًا»(٨).

وبذكر سامراء يكون السارد قد أحاط جوانب الوطن العربى عبر حواضره (مكانًا) وحضاراته (زمانًا)، فاردًا مساحة الوطن على مستوييها: التاريخى والمكانى، ونكون إزاء أمكنة تشكل حزامًا حدوديًا:

ـ الأندلس غربًا.

ـ القاهرة قلبًا.

ـ سامراء شرقًا.

ومع ربط كل منها بتاريخه الذى يصب فى التاريخ العربى تتكشف لنا دلالات التركيب السردى المقصود لإنتاج هذه الدلالات، ومع تقدم الحكى تتعدد الأمكنة التى لا تخرج عن هذه الحدود المكانية، وكلها تعمل على الإشارة إلى لحظات تاريخية محددة المعالم تصب بدورها فى التاريخ العربى (القطائع ـ بغداد ـ تونس) إضافة إلى أحياز فرعية أخرى (منزل الفرنسى فرانسوا مارتال بتونس ـ ميناء سفينة نوح ـ السوبر ماركت) وغيرها .

ـ الحدث: لا يختلف إحراق كتب ابن رشد فى الأندلس عن الحكم بحرق ألف ليلة وليلة رغم ما أصاب الحياة من تطور مفترض، وفعل

(الإحـراق) لـيس أقل ضـرراً من الحـكم بـالحـرق، و دوافـعـهـمـا متشابهة متجددة، الزندقة والكفر يمتدان ليكون لهما قوة الحلول فى إفساد الذوق العام.

- **الأشخاص**: ويمثلون فريقين أساسيين:

الفاعل: الرعاع فى القديم، وهم كذلك لأنهم يتمتعون بصفات الجهل التى تدفعهم لذلك، وقد كان من المفترض أن يربأ العلماء بأنفسهم عن فعل يدل على الجهل، ولكنهم وقعوا فى الفعل الذى أظهرهم فى صورة لا تختلف كثيراً عن القديم، والسارد عندما يضع علماء بين علامتى التنصيص فإنه يعرض بهم فى إتكاء واضح على السخرية من هؤلاء الذين فعلوا ذلك فى نهاية القرن العشرين، وهو محدد زمنى له دلالته فى السياق.

المفعول به: ذلك التراث الإنسانى العربى الذى تغتاله يد الجهل، وهو المتنوع، بين فلسفة ابن رشد، وسرد ألف ليلة وليلة، و المفعولان بهما متهمان مما يوقعهما تحت طائلة الفعل، والمفعول به هنا ليس واحداً فالفعل ينعكس بصورة سلبية على الأجيال المتتالية حتى نصل إلى عصرنا الحاضر، والعصور التالية التى يشير الكاتب إلى استمرار الحدث بها باستمرار قراءة النص أو متابعة المخاطب من قبل السارد .

المرحلة الثانية : مرحلة القيامة الآن /ترقيش الرواية

تقوم رواية «القيامة الآن» على مجموعة من النصوص، يوردها الروائى فى أربعة أجزاء، تشبه فى مجملها السيمفونية الموسيقية:

- الجزء الأول: (علامات القيامة)، ويطرح راويا عالما بكل شىء، لأنه رأى كل شىء:

«أنا الذى رأى كل شىء»(٩).

هكذا يوطد الاستهلال سلطة الراوى العالم، وسلطة المعرفة، وقوة الإحاطة بتفاصيل ينفرد بها الراوية، والعبارة الاستهلالية كاشفة عن لغة مكثفة تثبت حضور الراوى، وتمنح المتلقى القدرة على أن يتكشف لغة النص، وخاصة الجانب الأسلوبى الخاص ببنية النص دون بنية التراث المنسوجة فيه، فالمتلقى إزاء خطين أسلوبيين: خط ينتمى للنص بصورة مباشرة، يبدو فى تركيب لغة السارد غير المهجنة بلغة التراث، وخط يفصح عن تركيب لغوى خاص بالجملة التراثية أو النص التراثى المتكئ عليه فى بناء النص بصفة عامة .

فالاستهلال ـ بهذه الصورة ـ يعمل على أن يوسع دائرة التلقى تبعا للدائرة الواسعة التى يتحرك فيها السارد الذى يعلن عن نفسه منذ البداية، وهو ما يكشفه التحليل النصى للاستهلال :

• **أنا**: ضمير إحالة وكشف عن صوت المتكلم، يمنح السارد فاعليته لكونه فاعلا دلاليا للفعل رأى.

• **الذى**: اسم موصول يربط الضمير بالفعل يلعب دور الصفة المخبرة إعلامًا وتثبيتًا للفعل وفاعله.

• **رأى**: فعل ماض يؤكد حدوث الفعل ويمنح المتلقى معنى يتسع ليشمل: الرؤية البصرية، والرؤية العلمية (رأى بمعنى علم) ويتضمن الضمير الذى يكرر السارد نفسه من خلاله.

• **كل**: مفعول به، يمنح الفعل معنى الكلية والشمول المحقق، كما يؤكد قدرات الفاعل على الرؤية.

• **شىء**: نكرة تؤكد على الشمول، وتعمل على تصنيف المرئيات، فالشىء علامة على الجامد والمعنى، واللفظ يبث طاقة تشويقية تحرك المتلقى لاستشراف النص ومحاولة موازاة معرفة السارد، تلك المعرفة التى نكاد نشعر أنها تحققت قبل النص، قبل بداية الحكى، ومن ثم فهى مؤثرة فى التلقى بالقدر نفسه الذى تؤثره فى المتلقى،

هنا يحقق الاستهلال واحدة من أهم وظائفه، إذ هو: «يعكس جزءًا من (ميكانزم) العملية الإبداعية، ونعنى الكيفية التى يكون عليها المبدع قبل مرحلة الكتابة ، ونعنى الكيفية التى يكون عليها المبدع قبل مرحلة الكتابة، الحال القلقة ولحظة تحويل الحدس أو التجربة التخيلية واللاشعور إلى كلمات»[١٠].

والاشتباك الحاصل فى الاستهلال يؤكد هذه الوظيفة، فالضمير يحيل على السارد بوصفه ذاتًا فى النص، كما يحيل إلى الروائى الكاتب بوصفه ذاتًا خارج النص[١١]، لذا تأتى الجملة السردية التالية مانحة السارد بعض صفاته، ومعبرة عن المؤلف قبل النص:

«قال عنى أشرار الخلق» هذا رجل مجنون» و أدخلونى «المارستان».

عشت هناك بعاقلا «مع المجانين سنين وسنين ثم هبطت إلى الأرض من جديد، أجوب الشوارع التى ما عدت أعرف أسماءها، وأعيش على وقع الكوابيس»[١٢].

يضاف إلى ذلك ما يحدثه الاستهلال من تركيز للزمن فى لحظة حاضرة، تضع المتلقى على حافة الأفق المتسع، فالسارد لا يتوقف عند حدود العقل وإنما يتجاوزه بطرح فكرة الجنون التى وسمه بها الآخرون، والتى تحول الواقع المرئى إلى كوابيس، وتفرض سطوة الجنون بمعناه المتجاوز للعقل، وهو يصرح برؤيته الجديدة عبر الجنون:

«أنا الذى رأى كل شىء» صرت مجنونًا، يجرى وراءه الأطفال فى الشوارع وتتعلق الكلاب بتلابيبه.

وبعد أن صرت مجنونًا تفتحت أمامى العوالم المغلقة بمفاتيح الرحمن!

تعال معى نفتح الأبواب»[١٣].

بعدها ينطلق السارد لعالم لا تحده حدود الخيال التراثى، وأول الأبواب التى يفتتحها النص «**يأجوج ومأجوج**» قافزًا قفزة تراثية هائلة المساحة، فالمتلقى يجد نفسه منتقلا بين حاضره الآنى، واللحظة الماضية الممثلة للتراث المتعلق به، ولكنه لا يقف عند حدود التراث القريب بل يتعداه إلى ما يمكن تسميته بما وراء التراث القريب الملموس فى التاريخ العربى، حيث يمدد الزمن بتوسيع رقعته مما يتيح تعدد الشخصيات المسرودة، و تعددها ليس بوصفها مجموعة من الأبطال أو الشخصيات السردية، وإنما بوصفهم أصحاب النصوص الأصلية، التى يعتمد عليها النص الروائى، والقارئ هنا أمام مجموعة من الشخصيات:

راو أول: يقدم النص، قائمًا بدور المايسترو، المحرك للأصوات الأخرى، المصنف لها.

أصوات متعددة أو رواة آخرون: يحكون عن،أو يحكى عنهم، يشتركون فى تقديم صيغة/ صيغ تراثية داخلة فى نسيج السرد، وهم مجموعة من الأصوات التراثية، قوامها :

١ - **ملائكة** (عزرائيل - إسرافيل - جبريل - حملة العرش).

٢ - **أنبياء**: (محمد).

٣ - **رواة حديث**: (أبو هريرة): ويتكرر صوته عبر مساحة واسعة من الرواية، مما يجعل تكراره مشيرًا لقوة الرمز الروائى .

٤ - **فلاسفة**: ومفكرون : (أبو حامد الغزالى - آدم متز - كارل ماركس - أبو حيان التوحيدى - ابن رشد - لينين) وغيرهم .

٥ - **روائيون وشعراء**: (عبد الرحمن منيف - يوسف القعيد - محمود المسعدى - نجيب محفوظ - ابن هانئ الأندلسى).

٦ . **شخصيات روائية**: (عادل الخالدى، وسالم العطيوى، وطالع العريفى، والشهيرى، من أبطال رواية ب الآن ... معًا) لعبد الرحمن منيف.

٧ ـ **مناضلون سياسيون** : (محمد على الحامى وفرحات حشاد : المناضلان النقابيان التونسيان).

والنص لا يكتفى ببث هذه الشخصيات ليفهم المتلقى وظيفتها / وظائفها عبر سياقه، وإنما يعمد للتصريح بامتزاجها بوصفها الأصوات المتداخلة عبر تجاوزها زمنها الخاص والتقائها فى مكان واحد، وزمان واحد يضم أصواتها:

بسال العرق على جبينى وأنا أستمع إلى الاحتجاجات تأتى من وسط النيران .

اختلطت أصوات : «كارل ماركس» و«أبى حيان التوحيدى» وابن رشد «وحسين مروة» و«نجيب محفوظ» و«تولستوى» و«يوسف القعيد» و«لينين» و«محمود المسعدى» و«دويستوفسكى» والطيب التزينى «وأبى الطيب المتنبى»(١٤).

وتبعا لتعدد الأصوات تتنوع المادة الحكائية التى تتشكل من :

ـ نصوص قرآنية.

ـ أحاديث نبوية.

ـ نصوص شعرية.

ـ مقولات فلسفية.

ـ مقاطع سردية من روايات أخرى.

ـ خيوط زمنية يستخدمها السارد للربط بين الأصوات والأحداث، ولإعلان التماهى بين المحطات الزمنية الثلاثة التى يتحرك بينها المتلقى: **الماضى ـ الحاضر ـ المستقبل**، وهى المحطات ذات الحدود المتداخلة.

ففى الماضى يتم نوع من الاستشراف، حيث الصوت المشكل من المادة الحكائية رهن الماضى، أو هو ابن الماضى، فالآيات القرآنية

والأحاديث القدسية والنبوية وأقوال الفلاسفة، والمفكرين، ومشاهد القيامة، والبعث، كلها تمثل صوت الماضى. فهى منقولة منه ولكن فعلها مستمر، فهى عملة صالحة للتداول مع مرور الزمن، ولا يوقف تداولها إلا فعل القيامة .

الحاضر هنا حاضر مستمر بوصفه زمن القراءة، وميقات إنتاج الدلالة عبر السياق الجديد، ويبقى رهان النص لإنتاج دلالته الكلية مرتهنا بزمن صلاحية هذه المقولات / النصوص التى تعول بدورها على المستقبل، و المستقبل فعل مؤجل لصبق الصلة بفعل القيامة بوصفه فعلا مؤجلا يدركه الإنسان حسب درجة إيمانه، قال تعالى ﴿إِنَّهُمْ يَرَوْنَهُ بَعِيدا، وَنَرَاهُ قَرِيباً﴾ (المعارج: ٦ ـ ٧) فالقيامة على المستوى الإنسانى فعل مؤجل، أو متمنى تأجيله، وهو المستقبل الذى لا نريد معاينته أو حدوثه فى زمننا.

والنص فى تأثره بهذا الموضوع يعمد لاستخدام الأفعال المضارعة الواصفة لما يحدث فى المستقبل المستشرف الذى لا مصدر لمعرفته إلا بوسائل معرفية ترتبط بالدين ارتباطًا وثيقًا، وتنتمى فى مجملها لما أقره الدين مما يجعلها قرائن لها مصداقيتها لدى البشر الذين يزداد يقينهم بكل ما يرد عبر النص القرآنى أو الأحاديث، قدسية كانت أو نبوية.

والسارد يميل بدوره نحو الاتكاء على أصوات سابقة التجهيز يورق بها نصه مقيمًا شجرة تزداد ارتفاعًا مع تقدم عملية الحكى، وتترسخ جذورها العميقة بما يستند إليه من مساحة النصوص التى تتخلل النص الروائى والتى تعمل لمساحتها وتعددها على توسيع المدى الزمنى المحكى فيه، الموصوف، والذى تسقط عليه علامات رامزة تشارك بدورها فى إنتاج الدلالة النصية .

والروائى عندما يصدر نصه بعنوان من مثل «القيامة .... الآن» فإنه يستثمر قوة التناص ولا يقدم أحداثًا جديدة يمكن أن يفهم

منها حدوث القيامة بالفعل، وإنما هو ـ عبر عملية الترقيش[١٥] التى تشكل السمة المميزة لهذه المرحلة الدرغوثية، والتى ينسج الروائى فيها نصه حسب آليات متعددة منها:

١ ـ نصوص تراثية كاملة تدخل النص بوصفها جملة سردية دون التعليق عليها ،فتكون نصاً قائمًا بذاته، متصلا، منفصلا عن النص الروائى، فى الجزء الثانى، وتحت عنوان «أبعد الأبعدين» يورد موقفا من مواقف النفرى فى «المواقف والمخاطبات».

٢ ـ إيراد النص التراثى، مع التعليق عليه :

«قال أبو هريرة:

ويضرب الله عز وجل الصراط بين ظهرانى جهنم.

كعقد الشعر أو كحد السيف، عليه كلاليب وخطاطيف وحسك كحسك السعدان.

فيمر الخلق:

كطرف العين.

أو كلمح البصر.

أو كجياد الخيل.

فناح سالم.

ومخدوش.

ومكدوش على وجهه فى جهنم .

ملاحظة: (وجدت فى مخطوطة مكتوبة برسم فارسى حديث أن سرعة المار فوق الصراط يمكنها أن تفوق سرعة صاروخ من الصواريخ العابرة للقارات. وقد أكد الشيخ «الشعراوى» هذا الخبر ووقع تحته.

ولم أعرف قصد كاتب هذه الإضافة .

فقد أردت إيصالها للقارئ الكريم عله يفهم ما فاتني فهمه والسلام»[١٦]

٣ ـ الاستعانة بصوت (أبو هريرة) إيهامًا بتراثية النص، والنص الذى يكون خبرا من الماضى يعيد السارد صياغته بأسلوبه هو لا بالأسلوب القديم مكرراً صفات الراوية القديم للحديث (أبو هريرة).

المرحلة الثالثة: أسرار صاحب الستر:

وهى المرحلة التى يعمد فيها الدرغوثى إلى التأكيد على التراث بوصفه تقنية، ثم هو يتجه إلى صيغة النص التراثى الذى يدخله فى لعبة التناص .

تقوم الرواية على حكايتين : الحكاية الإطار وهى الأحدث زمنًا، والحكاية القديمة وهى الأقدم زمنًا معتمدًا على شخصية معروفة تاريخيا «الوليد بن يزيد، تلك الشخصية الإشكالية فى التاريخ العربى، الثرية بما دار حولها من حكايات، وبما تناقلته عنها سطور التراث العربى من تناقضات تظهرها فى صورة الورع التقى حينا، وفى صورة الفاسق الفاسد أحيانًا، وهو اختيار يطرح أسئلته المكثفة منذ البداية:

١ ـ لماذا هذه الشخصية بالذات وهى لا تحمل مقومات بطولة قد يفتقدها عصر كتابة النص مما يجعلها تقوم بدور الكشف عن بطل تتمناه الأمة فى لحظتها الحاضرة ؟.

٢ ـ وما علاقتها بالحاضر ؟

٣ ـ وإلى أى مدى يمكن لتوظيفها روائيًا أن يخلق نوعًا من الدلالة على عصر كتابة النص ؟.

والرواية على المستوى الفنى تطرح سؤالا له أهميته على مستوى الفن الروائى فى علاقته بالتراث : من أية نقطة تبدأ فاعليات التراث، أو تبدأ عناصر التراث تعلن عن نفسها؟.

الإجابة يمتلكها النص فى عتبته الأولى، لوحة الغلاف التى تقدم التراث فى صورة بصرية واضحة المعالم، منمنمة فارسية، زاهية الألوان لشيخ يجالس كتبه، شيخ يطل علينا من شرفات الماضى، تمنحه ألوانه الزاهية حضورًا متحديًا الزمن من أجل البقاء الخالد، كما تمنحه الخلفية المؤطرة بأشجار مثمرة الجمع بين الثمرتين : المادية (الطبيعة فى حضورها وازدهارها)، والمعنوية (العقل فى نضجه وإثماره)، و عند إحالة العنوان لذات إنسانية يلتقى باللوحة فى تقديمها للشيخ العربى، الذى يجعل القارئ متسائلا : هل الصورة لصاحب الستر، ذلك الحامل أسرار الخليفة؟ أم هو الخليفة نفسه، المستور، الفاعل فى الحكاية «الوليد بن يزيد»؟ والعنوان لا يشير صراحة له وإنما يكتفى بإحداث الإيهام الفنى، ولا يشير إلى الخليفة نفسه وإنما يعمد لصاحب الستر المحيط بالأسرار أو الذى يستطيع أن يحيط بها، والسارد حينما يفعل ذلك يسعى لتجنيب النص الشك فى مصداقيته مما يؤثر على الإيهام الفنى له، عن هو اتجه للخليفة مما يطرح السؤال التشكيكى سريع التردد : فما الكيفية التى تجعل السارد قريبًا من الخليفة ليدرك هذه الأسرار، من هنا يكون صاحب الستر عتبة لدخول البلاط، وخط دفاع أول للنص يرد عنه سهام من يتهمه باختلاق الأسرار ودسها على المتلقى، ثم إن صاحب الستر موثوق فيه من لدن المتلقى، وذلك امتداد لثقة الخليفة نفسه فى هذا الحافظ الأسرار، وهى ثقة مركبة، فالخليفة يستمد ثقته من والده الذى وثق بهذا الحافظ، لذلك يسعى لاستعماله منذ الليلة الأولى لتوليه الخلافة، ملحًا فى السعى:

«ليلة ولى الوليد بن يزيد الخلافة بعث فى طلبى. قال: أحضروه ولو كان فى السماء السابعة فإننى فى شوق إليه وإن له فى عنقى دينًا حان وقت إرجاعه»[١٧].

ولأن الرواية تتجاوز حدود الزمان والمكان وحدود قصر الخلافة نفسه، لذا تتعدد عتباتها المتجاوزة للعنوان بوصفه العتبة الأولى، التى ما إن نتجاوزها حتى نجد الإهداء الذى لا يبتعد كثيرًا عن التراث (المكانى):

«إليها دائمًا

إلى «دمشق» العتيقة

حبا وكرامة»[١٨].

ويأتى الإهداء مشيرًا إلى تجاوز العامل النفسى الذى تربط أواصره بين الروائى والمهدى إليها منتجة علاقة من نوع جديد، علاقة بين مكان حافظ للأسرار وروائى يبحث عن هذه الأسرار بغية تفعيلها، وهو هدف يبدو أن درغوثى يسعى إلى تحقيقه فى أعماله جميعها، وعبر الإهداء المكانى يؤهلنا لما سيأتى فى المتن الروائى، ليدخلنا فى اللعبة السردية بصفتها التراثية المؤسسة للحكى، وحيث يسلمنا للعتبة التراثية التالية التى يفعل الروائى فيها صوت التاريخ، فالنص لايقدم شخصية خالصة من الخيال، ولكنه يتكئ على شخصية تاريخية يستعين على تقديمها بصوت القلقشندى :

«هو أبو العباس الوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان، كان يلقب بالمكتفى بالله، وكان مصروف الهمة إلى اللهو والأكل والشرب وسماع الغناء.

وكان نقش خاتمه: «ياوليد احذر الموت»

«مآثر الإنافة فى معالم الخلافة»

«القلقشندى»[١٩].

صوت القلقشندى فى تحديده فترة زمنية ذات معالم واضحة من شأنها أن تمنح المتلقى نوعًا من الاستقرار المعرفى الذى يجعله يبدأ من أرض الواقع، منطلقًا إلى آفاق الشخصية المرسومة بعناية السرد، وتكون هذه المعالم الواضحة بمثابة الأدوات التى يستخدمها المتلقى حال إنتاج الدلالة النصية، يضاف إليها عتبة أخرى تتمثل فى قول الشاعر ابن هرمة :

أسأل الله سكرة قبل موتى   وصياح الصبيان يا سكران

الذى يمثل شكلا من أشكال تقديم الشخصية، أو بمثابة التعليق على طبيعتها المتفردة، ثم هو أخيرًا يلعب دور الصوت الناطق بلسان الخليفة، فالسؤال أمنية للخليفة يعبر عنها الشاعر فى مقولته، والأمنية تكشف عن طبيعة الوليد وتطلعاتها، ورغبته فى تحقيق أمنياته البعيدة المنال، وهو ـ بوصفه مسئولا عن الجماعة ـ لا يتمنى لهم ما يكشف عن تحمله مسئولية الجماعة، ولكنه يتمنى ما يعد محققًا لرغباته هو، والسكرة التى يتمناها ليست سكرة بفعل الخمر فحسب ولكنها تحيل لأنواع السكر: سكر المال، وسكر الشباب، وسكر السلطان [٢٠].

بعدها يأتى النص فى قسمين أساسيين :

- الحكاية الإطار بعنوان :

فى البحث عن كنز التاجر التمبكتى

وتحكى تفاصيل العثور على صندوق من المخطوطات عبر البحث عن كنز التاجر التمبكتى تحت أسوار المسجد الجامع فى تونس، ومن بين المخطوطات، مخطوطة تحكى قصة صاحب ستر الخليفة .

- يتلوها المتن الحكائى :

جوانب من السيرة الذاتية

لصاحب ستر الخليفة

الوليد بن يزيد الأموى

وفيها يقدم النص تفاصيل حياة الخليفة الوليد بن يزيد من خلال راوٍ ثانٍ، يتسلم خيط الحكاية من الراوى فى الحكاية الإطار، ويروح يقدم التفاصيل التى تفتح زاوية الرؤية على المرحلة التاريخية التى يعاد إحياؤها عبر إعادة قراءة المخطوطة أو طرح ما فيها فى زمن تال هو زمن اكتشافها، لتقدم شخصية غائبة، حاضرة، يتم استدعاء مقوماتها لا لكونها تحمل من المبادئ والقيم، ومعانى البطولة ما يؤهلها لأن تكون نموذجًا فريدًا لخدمة فكرة القدوة، ولكنها شخصية تحمل من التناقض والمساوئ ما يجعلها نموذجا منفرا بشهادة الواقع التاريخى الذى يطرحه القلقشندى، وبشهادة أفعال الشخصية التى يرسمها النص متجاوزة حدود القيم والمبادئ والأعراف، مما يطرح تساؤلا عن جدوى العودة لمثل هذه الشخصية بسماتها هذه .

أنماط التراث

يتعامل الدرغوثى مع التراث عبر مجموعة من الأنماط التى تكشف عما يأخذه الروائى من تراثه عبر عملية الفحص والانتقاء الدائمتين اللتين لابد أن يقوم الكاتب بهما، واضعا معاييره الخاصة للتعامل مع تراثه الذى يشاركه فيه الآخرون، وحيث يكون محكومًا من القراء بالوضع الذى يجعله مسئولا دائمًا عما أخذ ومالم يأخذ، عما وظف وما أهمل، أو عن الكيفية التى جعلت نصًا قادرًا على أن يدخل فى سياقه النص السابق دون أن يرفضه النص الجديد بوصفه جسدًا غريبًا بالنسبة لجسم النص، ومع تعدد الأنماط التى

تكشفها روايات الدرغوثى، نتوقف عند مجموعة محددة منها، تشكل فى الوقت نفسه آليات لظهور التراث فى أعماله: اللغة - الشخصية - الأشياء - الحدث، تتضح فى نمطين أساسيين (اللغة - الشخصية).

أولا : اللغة

للغة فى استخدامها بعدان أساسيان:

- تراثى.

- آنى.

فكل لغة تراثية بصورة ما، فهى تراثية بمعنى القدم التاريخى، وتراثية بمعنى قدرتها على أن تتضمن معانى لها طابعها التاريخى المتجدد، ثم هى تراثية فى قبضتها على معانى بعينها لا يغيرها الجانب المتجدد زمنيًا، وهناك من التراكيب ما يحيل متلقيه للماضى لاتكائه على معنى قار تاريخيًا، فعندما نستخدم لفظ أصحاب الكهف فالمعنى المستقر فى التركيب يحيلنا إلى ذلك الماضى الذى اكتسب فيه التركيب طبيعته المعنوية.، ومن ثم يكون للغة هذا البعد التراثى السابق للبعد الآنى، المتجدد.

٢ - اللغة فى آنيتها

كما أن اللغة فى جانبها التراثى تستقل بذاتها فى إنتاج الكم الأكبر من التركيبات التى تتحول إلى تعبيرات جاهزة وأكلشيهات قريبة المنال على المتكلمين والكتاب مما يفقدها الكثير من قيمتها التراثية[٢١] أو على أقل تقدير القيمة التى اكتسبتها عبر الاستعمال اللغوى الممتد زمنيًا، فإنها فى طرحها الآنى تستقل بطرح الجديد من التركيبات التى تمنح الإطار الموضوعة فيه (النص) حيويته وتجعل منه صورة متجددة، وتمنحه الكثير مما يجعله قادرًا على أن

يؤدى رسالته الدلالية أو يمنح متلقيه مساحة كبرى من الوعى عبر جماليات اللغة النصية .

ولأن لغة الرواية الدرغوثية مزيج من النمطين، أو تركيب من النوعين معًا فإنه بإمكاننا أن نرصد مستويين أساسيين للغته الموزعة بين السرد والوصف والحوار :

- **المستوى الأول:** مستوى التوالى وفيه لا يحدث المزج بين اللغتين فى تركيب واحد وإنما تتوالى اللغة التراثية والآنية فى ترتيب يتوزع بين التراثى والآنى، حيث يرد التراثى تاليًا للآنى، إذ من المنطقى أن يستهل النص بلغة آنية تقدم للتفاصيل السردية وتكون مؤهلا وتمهيدًا للدخول فى النص وما يشتمل عليه من معطيات نصية، وقد تحقق هذا الجانب فى «أسرار صاحب الستر» حيث البداية بالحكاية الإطار، حكاية كنز التاجر التمبكتى، يتلوها حكاية النص الأساسية، حكاية الوليد بن يزيد. حيث تأخذ اللغة طابعها التراثى لتأخذ المتلقى لزمنها، زمن الحكاية من ناحية وزمن اللغة من ناحية أخرى .

- **المستوى الثانى:** مستوى التضفير أو اللغة فى آنيتها، تلك اللغة الدرغوثية أو لغة النص الدرغوثى تلك التى تمثل التركيب الأسلوبى الخاص أو مؤشرات استخدام الدرغوثى للغته تلك التى يتجلى فيها وعبرها بناء جملته السردية، أوالحوارية التى تجرى على ألسنة شخوصه .

والدرغوثى فى لغته السردية يقيم تضفيرًا بين النوعين: التراثى والآنى، من شأنه أن يجعل النص ضفيرة من هجين لغوى يفتح مساحة الزمن حيث المتلقى يتحرك بين ضفتى اللغة عبر طرحها، ضفة الماضى. وضفة الحاضر، وتتجلى الضفيرة اللغوية عند الدرغوثى عبر طريقتين :

اللغة المجردة من الشخصيات الحكائية، نعنى لغة الراوى بالأساس، ذلك الذى يقدم نفسه بداية فى كثير من النصوص «لم أكن أريد قبل هذا اليوم كتابة هذه الرواية لأنه وكما تعلمون، ومنذ أن أحرق الرعاع فى مدن وقرى الأندلس كتب ابن رشد واتهموه بالزندقة والكفر، وإلى أن حكم بعلماء «الأزهر بحرق كتاب» ألف ليلة وليلة «فى قاهرة المعز فى أواخر القرن العشرين بتهمة إفساد الذوق العام، وأنا أخاف القلم والقرطاس» (٢٢)، اللغة هنا ليست حوارية بالمعنى المباشر، وإذا كان عليها أن تنم عن صاحبها فإنها لا تنم عن شخصية حاضرة فى الحكى. وإنما يكون حضورها قاصرًا على السرد بمعنى أنها تحكى ولا يُحكى عنها، تقدم نفسها للآخرين ولا يقدمها أحد، ولأنه لا يهتم أحد بأن يفعل فإن الراوى يكون مسئولا عندها عن تقديم العالم الروائى بلغته أو بطريقته التى يعتمد فيها على لغة خاصة به ليست مسئولة بدرجة ما عن تقديم الجانب النفسى للشخصيات لذا فإنها لا تشتبك كثيرًا بلغة الحلم أو باللغة الإيهامية. واللغة فى هذا الجانب نسيج دال على عالم الرواية فى المقام الأول قبل أن تدل على عالم الشخصيات، لغة تستمد قوتها من كونها مضعمة بالإحالات والإزاحات، وهو ما يدركه المتلقى بسهولة ليضيف هذا كله لقدرات الكاتب (المستعمل الأول للغة، أو المحرك الأساسى لها) «أتقن إبراهيم درغوثى اللعب بالملفوظات وأكثر من الانزياحات مستعملا لغة تلائم الأحيزة والأزمنة والشخوص الذين يتحركون داخل عوالم عجائبية فاعتمد الوصف مزوقًا المناظر والحلل والوجوه والقصور والبساتين والروائح والفضاءات والأرواح»(٢٣).

اللغة الخاصة بالشخصيات، أو المتعلقة بها، المسندة لها وهى لغة لا يجعلها الدرغوثى منغمسة فى التراثية صحيح أنها قد تنحاز للجانب التراثى فى بعض جوانبها ولكنها ليست تتماهى بالتراث، وعندما يعمد الراوى لوضع اللغة بلفظها التراثى فإنه يقيم دلالة من

نوع خاص تطرح على متلقيها نوعًا من الوعى بالماضى فى علاقة الحاضر أو المستقبل به، بحيث لا يكون استدعاء النص أو إقامته بلغته مجانيا لمجرد ملء الفراغ، فعندما يطرح النص أبياتًا جرت على لسان الوليد بن يزيد يقول فيها :

دعوا لى سليمى والطلاء وقينةً وكأساً ألا حسبى بذلك
إذا ما صفا عيشى برملة عالج مالاوعانقت سلمى لا أريد بدالا
خذوا ملككم لا ثبت الله ملككم ثباتاً يساوى ما حييت عقالا
وخلوا عنانى قبل عيرٍ وما جرى ولاتحسدونى أن أموت هزالا(٢٤)

فإنه أولا يطرح الشخصية وزمنها عبر مقولاتها، وعبر اللغة المعبرة عن الاثنين معًا، وهنا نكون على وعى بطبيعة الشخصية، ذلك الوعى الذى لا يتحقق إلا عبر العودة للماضى لاستكشاف الشخصية المروى عنها قبل إسقاط سماتها على الشخصية المعاصرة أو بعبارة أخرى على زمن الكتابة ومن بعده زمن التلقى حيث يتحقق الهدف الأعلى للنص أو المحطة الأخيرة للشخصية وقد استقرت هناك عند منطقة توالد الوعى بالنص، وما يطرحه من دلالات ومعان لها قيمتها للنص والمتلقى من بعده، والمتلقى هنا مع هذه الأبيات تحديداً يكون على يقين من أنه ليس أمام شخصية من صنع الخيال - وإن تدخل الخيال فى إحكام قوانينها الفنية - شخصية لها حضورها التاريخى عبر تيقنه من إيراد مقولاتها عبر وثائق التاريخ(٢٥)، هنا يرى المتلقى الشخصية قائمة عبر لغتها، تتدخل فى الحكى دون أن تقبع هناك على الورق سلبية لا تشارك فى الأحداث، هنا يكون للشخصية صوتها الذى يتبوأ مكانته فى النص، ويمنح نفسه مساحة من السرد تكون قادرة على تفعيل دور الشخصية ومنحها أبعادًا لها قيمتها فى سياق النص.

ثانيا : الشخصية التراثية

فى بنائه لشخصياته يعمد الدرغوثى لتحريك شخصياته حركة ترددية بين التراثى والآنى، حيث يمتزج التراثى بالآنى على مستوى الشخصيات القائمة بدورها، وإذا ما قررنا النظر للشخصيات عبر هذه الزاوية فإننا نتوقف عند ثلاثة أنواع:

- **الأول : الشخصية التراثية الخالصة**: وهى تلك الشخصيات التى يعتمد الدرغوثى على رسمها محكومة بأفعالها التاريخية ومن أهمها شخصية الوليد بن يزيد تلك الشخصية التى يواجه الروائى فى استعمالها التاريخ بوصفه المعيار، معيار نظر المتلقى ومرجعية القارئ الذى يتابع الشخصية الروائية محكومًا بالتاريخ وما أوردته كتبه عن الشخصية التى تتحرك أمامه عبر النص الروائى وقد أعاد طرحها فى سياق مغاير مما يجعله (الروائى) محاولا إسباغ صفات الواقعية عليها أو إيراد الصفات التى يدرك أن المتلقى سيكون على وعى بها مما يجعل المتلقى يتربص نوعًا ما بالنص والتربص ههنا ليس معناه البحث عن ثغرة للدخول بقدر ما يكون التربص بحثًا عن سمات الاختلاف بين التاريخى والروائى، بين الشخصية ذات الحضور الواقعى، وقد حكم التاريخ مسألة وجودها السابق من ناحية، وبين الشخصية فى وجودها الروائى أو الواقعى الجديد ـ إن صح التعبير ـ من ناحية أخرى .

الروائى ههنا يعتمد على شخصية جاهزة إلى حد ما، جاهزة على المستوى الذى لا يمكنه خلاله أن يخالف الواقع التاريخى، أعنى مستوى البعد الجسمانى مثلا، ومن ثم يكون الاتكاء على الوثائق التاريخية التى تساعد فى تقديم الإطار العام للشخصية قبل أن يتدخل الخيال الروائى فى طرح بقية السمات، عندها يكون المتلقى قد اختزن الطرح التاريخى لصالح الطرح الفنى:

«و الوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان كان يلقب بالمكتفى بالله وكان مصروف الهمة إلى اللهو والأكل والشرب وسماع الغناء وكان نقش خاتمه :

«يا وليد احذر الموت !»

«مآثر الإنافة فى معالم الخلافة»

«القلقشندى»(٢٦).

والطرح الفنى يؤدى بنا للنظر فيما تطرحه شخصية بهذه السمات، شخصية لها نظيرها فى زمن الكتابة أو لها ما يقابلها فى وعى الحاضر لذا يكون للرواية أن توظفها عامدة لتقديم خطوة مناسبة لإنتاج الدلالة الروائية .

ولهذه الشخصية نوعان:

- **شخصية تراثية قديمة**: تتناول شخصية من التراث العربى المعروف، شخصية يمكنك أن تجد أخبارها ووثائقها فى التراث العربى القديم ونموذجها الأوضح عند الدرغوثى، شخصية الوليد بن يزيد فى رواية «أسرار صاحب الستر» وغيرها من الشخصيات المتناثرة فى «الدراويش يعودون إلى المنفى» وفى «القيامة... الآن».

- **شخصية تراثية معاصرة**: أو يمكن أن نسميها شخصية من التراث الحديث، تتناول شخصية لها حضورها الواقعى ولكنها أقل شهرة من السابقة وحضورها ليس عامًا وإنما هى منتزعة من المحيط الاجتماعى الأقرب للروائى ونموذجها عمال مناجم الفوسفات فى تونس بوصفهم شخصيات وليدة المكان الواقعى المتعين كما يراه المؤلف، ويتوجه إليه بروايته الأخيرة «وراء السراب قليلا»:

«إلى صهرى: محمد بن فطوم.

وإلى رفاقه عمال المناجم.

فى قفصة.

وفى تونس .

وفى كل بقاع الأرض». (٢٧)

ولا تتأسس واقعية الأشخاص على حضور عمال المناجم و تردد صوتهم فى النص، وإنما من تطلع الروائى إلى أن يكتب روايته حول هؤلاء العمال(٢٨) راصدًا تاريخًا ليس من السهل التوصل إليه ما لم يكن الكاتب على علاقة واقعية بدرجة ما بهذا الواقع المتعين، علاقة تتيح له أن يستثمر وعيه بالعالم وما يضم من أشخاص وأحداث هى جزء من المجتمع الإنسانى المرصود عبر النص.

- **الثانى: شخصية عصرية خالصة:** وهى تلك الشخصيات المعصرنة التى تمثل المقابل الفنى للنوع السابق والتى يضعها الدرغوثى على أهبة الاستعداد للقيام بدورها الفنى، وهى شخصيات من الطبيعى أو من المنطقى أن تتردد فى أعمال الروائى المعاصر .

- **الثالث: الشخصية المزيج** بين النوعين حيث الشخصية العصرية تتماس مع السمات التراثية فترتفع بالشخصية إلى درجة العجائبى، فى «وراء السراب قليلا» يمثل نموذج الجدة المثال الواضح على هذا الجانب، فالجدة شخصية ليست تراثية فى طابعها العام ولكنها تمنح صفات ذات طابع تراثى «الآن أنهت الأرضة نخر عصا الجدة فخرت على وجهها بعد أعوام من الوقوف على رجل واحدة ودقت طبول الحزن من جديد. وملأ العويل والنواح الكونب»(٢٩) موظفًا التراث القرآنى عبر قصة سليمان عليه السلام(٣٠).

لقد نجح الدرغوثى إلى حد كبير فى استثمار الدال التراثى غارسا إياه فى الواقع، رابطًا بين الاثنين، خالقًا واقعًا موازيًا يتكئ على القديم ولكنه يحقق لنصه حيوية جديدة تعتمد على معطيات العصر.

هوامش وإشارات :

*ـ مدخل لدراسة مطولة غير منشورة .

١ـ بثينة العيسى : ارتطام لم يسمع له دوى، المدى، دمشق ٢٠٠٤ ـ ص١٣.

٢ـ انظر دراستنا : الواقع الموازى، دراسة فى تقنيات الحلم فى سرديات نجيب محفوظ ـ المؤتمر الثالث والعشرون للاتحاد العام للأدباء والكُتَّاب العرب (نجيب محفوظ والرواية العربية) القاهرة٢١ ـ ٢٧ نوفمبر ٢٠٠٦.

٣ ـ سعيد نوح روائى مصرى من مواليد القاهرة صدر له:

ـ كلما رايت بنتًا حلوة أقول يا سعاد ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة ١٩٩٥.

ـ دائما ما أدعو الموتى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ٢٠٠٢.

ـ تمثال صغير لشكوكو : دار ميريت للنشر ـ القاهرة ٢٠٠٤.

ـ ٦١ شارع زين الدين ـ دار الهلال ـ القاهرة ٢٠٠٧.

٤ ـ بشرى أبو شرار : شهب من وادى رام ـ مطبوعات القصة ـ الإسكندرية ٢٠٠٤، كاتبة فلسطينية، من مواليد غزة، صدر لها رواية «أعواد ثقاب ٢٠٠٤، ولها أربع مجموعات قصصية، ووادى رام، وادى القمر، تبعد منطقة وادى رام قرابة كيلو متر عن مدينة العقبة، و فيها أعلى القمم الجبلية فى جنوبى بلاد الشام.

٥ ـ محمود الورواری : حالة سقوط ـ وعد للنشر والتوزيع ـ القاهرة ٢٠٠٧ ص٣، روائى مصرى له روايتان ومجموعتان قصصيتان وثلاث مسرحيات .

٦ ـ ولد إبراهيم درغوثى فى ٢١ ديسمبر١٩٥٥بالمحاسن من بلاد الجريد جنوب تونس، ولم تغره العاصمة بأضوائها، فارتبط بالجنوب التونسى لم يفارقه حتى اليوم، مخلصًا للمكان ومستلهمًا خصوصيته وهذا ما تبلور بشكل أكثر وضوحًا فى كثير من أعماله وخاصة روايته الأخيرة «وراء السراب قليلا» التى استلهم فيها حياة عمال مناجم الفوسفات فى الجنوب التونسى، ترجمت بعض أعماله للفرنسية والإنجليزية والألمانية، وتناول النقاد أعماله فى كثير من الدراسات النقدية، منها مجموعة من الدراسات ضمها كتاب ب حداثة التماسات / تماس الحداثات فى القصة والرواية لدى إبراهيم درغوثى ب بمقدمة للروائى والناقد التونسى فرج الحوار، وتضمنت دراسات معمقة بأقلام : د. محمد القاضى ـ د. محمد الناصر العجيمى ـ د. مصطفى الضبع ـ محمد نجيب العمامى ـ فوزية علوى ـ مجدى بن عيسى ـ نجاة العدوانى .

للروائى إنتاج متوازن بين القصة والرواية، أربع مجموعات قصصية :

- النخل يموت واقفًا، دار صامد، تونس، ١٩٨٩.

- الخبز المر، دار صامد، تونس، ١٩٩٠.

-رجل محترم جدًا، دار سحر، تونس، ١٩٩٥

- كأسك يا مطر، دار سحر١٩٩٧.

وله ما يزيد عن هذا العدد من الرواية :

الدراويش يعودون إلى المنفى، دار رياض الريس، لندن ١٩٩٢.

القيامة ... الآن دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٨.

شبابيك منتصف الليل، دار سحر، تونس، ١٩٩٦.

أسرار صاحب الستر، دار صامد، تونس ١٩٩٨.

وراء السراب قليلا، دار الاتحاف، تونس، ٢٠٠٢

٧ ـ إبراهيم درغوثى : الدراويش يعودون إلى المنفى، دار رياض الريس، لندن، ط ١، ١٩٩٢، ص١٣.

٨ ـ السابق ص١٦.

٩ ـ القيامة ..الآن ص ٩.

١٠ ـ ياسين النصير : الاستهلال، فن البدايات فى النص الأدبى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨ ص ٢٧.

١١ ـ مع السطور الأولى من الرواية، وقبل أن يتبين المتلقى ماهية الأفراد والأصوات التى يتعامل معها، وقبل أن يتعرف أسماء الأشخاص الذين يتعامل معهم، اسم الذات الأولى الذى طالعه توا على الغلاف، نعنى اسم المؤلف، وحيث لا يستطيع بسهولة أن يتخلص من سيطرة هذا الاسم ويحتاج لصفحات ـ قد تطول ـ حتى يتوارى الاسم هناك وراء الأشخاص، لذا يحدث الاشتباك عبر الصوت الأول، بين المؤلف والشخصية الأولى التى تقدم نفسها للمتلقى .

١٢ ـ القيامة ..الآن ص ٩.

١٣ ـ السابق نفسه.

١٤ ـ القيامة.. الآن ص٣٤.

١٥ ـ نعنى بالترقيش، إضافة نصوص كاملة للنص الروائى بحيث يبدو النص ذا ألوان متعددة، أو شجرة تضاف إليها أوراق جديدة تعمل على أن تشكل نسيجًا له طابعه الخاص فى سياقه الجديد، وتمنح النص تعددًا لونيًا، يبدو النص من خلاله كيانًا متعدد المصادر، والقارئ يعتمد تلقيه على تناسى هذه المصادر، فهى تأخذ طابعًا، وسياقًا جديدين يجعلانها تبدو نصوصًا خاصة بالرواية، والترقيش يعد مرتبة تالية للتناص،أو هو مرحلة من مراحله،يغايره من زاويتين :

إن التناص لا يحدد الكم أو المساحة النصية التى يستعيرها النص من النص /النصوص الأخرى، فالتناص «مصطلح صاغته جوليا كريستيفا للإشارة إلى العلاقات المتبادلة بين

نص معين ونصوص أخرى وهى لا تعنى تأثير نص فى آخر أو تتبع المصادر التى استقى منها نص تضميناته من نصوص سابقة بل تعنى تفاعل أنظمة أسلوبية. وتشمل العلاقات التناصية إعادة الترتيب، والإيماءة أو التلميح المتعلق بالموضوع أو البنية والتحويل والمحاكاة الهزلية».

انظر : إبراهيم فتحى : معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠ ص ٨٧.

وانظر : د. محمد عنانى : المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، ط١، ١٩٩٦ص٤٦.

إن التناص يمكن البحث فيه، وعنه دون العودة الصريحة للنص السابق، فالمبدع قد لا يشير صراحة للنص الآخر، ومن ثم تكون عملية البحث عن هذا النص شكلا من أشكال محاولة التعرف على أسلوب خفى ليس مصرحًا به، ظلال لنص آخر، فى الوقت الذى يمكن أن نرى الترقيش بوصفه نصًا مشارًا إليه عن عمد يدخل السياق الجديد بغية استدعاء النص بكامله، وأن الإشارات التى يبثها النص يستثمرها المتلقى للعودة - مهتديًا بها - إلى النص القديم، وهذا مالا يطرحه التناص، أو لا يصرح به .

والدرغوثى عندما يضعنا أمام رواية «شرق المتوسط لمنيف فإنه يعقد رباطًا مع القارئ يعاهده فيه على العودة للرواية، والقارئ عندها يفقد الكثير من الدلالات إن لم يكن على علاقة معرفية بالنص السابق .

١٦- القيامة .. الآن ص ٧٤.

١٧ - أسرار صاحب الستر ص٣٤.

١٨ - أسرار صاحب الستر ص٥.

١٩- أسرار صاحب الستر ص ٦.

٢٠ - ورد فى لسان العرب : السكر ثلاثة أنواع : سكر الشباب وسكر المال وسكر السلطان. انظر : لسان العرب : مادة (سكر) .

٢١ - يحدث هذا فى الكثير من التعبيرات التى يستخدمها كثير من مستخدمى العربية مما يعرضها للابتذال ومن ثمة فقدانها قيمتها الدلالية.

٢٢ - إبراهيم الدرغوثى: الدراويش يعودون إلى المنفى ، دار رياض الريس، لندن، ط١، ١٩٩٢ص١٣.

٢٣ - نجاة العدوانى: عندما تعيد الرواية المعاصرة إنتاج وقائع تاريخية موثقة، ضمن كتاب: حداثة التماسات، تماس الحداثات فى القصة والرواية لدى إبراهيم درغوثى، دار سحر للنشر ، تونس٢٠٠٠، ص ١١٦.

٢٤ - إبراهيم درغوثى : أسرار صاحب الستر، صامد للنشر والتوزيع، تونس ١٩٩٨ص١٢٧.

٢٥ - يمكن للقارئ أن يتثبت من الشخصية عبر معرفته التاريخية بها، أو من تتبع الإشارات والإحالات التوثيقية التى يحيله إليها الكاتب، انظر ص ٦، ٤٠، ٧٠، ١٢٧، ١٢٩من أسرار صاحب الستر .

٢٦ - أسرار صاحب الستر ص ٦.

٢٧ - إبراهيم درغوثي : وراء السراب ... قليلا، دار الاتحاف للنشر، تونس ٢٠٠٢ص٥.

٢٨ ـ في لقائي الأول بالدرغوثي (تونس، ديسمبر ١٩٩٧) وفي واحدة من مناطق استخراج الفوسفات راح يتحدث بشغف عن رغبته في كتابة رواية عن عمال الفوسفات في جنوب تونس، وأنه يأتي إلى المكان يتملى روحه استعداداً للكتابة، وفي لقاءاتي المتباعدة كنت أسأله عن النص فيؤكد أنه في طور الكتابة حتى فاجأني بالرواية منشورة عام ٢٠٠٢ وقد ذيلها بتاريخ كتابة النص وتاريخ الانتهاء منه (أم العرائس ـ قفصة ـ جانفي ١٩٩٩ديسمبر ٢٠٠١) انظر الرواية ص٢١٠.

٢٩ ـ وراء السراب قليلا، ص٧٤.

٣٠ ـ قال تعالى في سورة سبأ «فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلاَّ دَابَّةُ الْأَرْضِ تَأْكُلُ مِنسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتْ الْجِنُّ أَنْ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ»(١٤).

جوجان ويوسا

الرسم بالقلب والكتابة بالألوان

شاكر عبد الحميد

قبل أن يقول هوراس (القرن الأول قبل الميلاد) بأربعة قرون «إنه كما يكون الرسم يكون الشعر» كتب سيموندس (القرن الخامس قبل الميلاد) يقول «إن التصوير شعر صامت، والشعر تصوير متكلم». أما ليوناردو دافنشى فى القرن السادس عشر فقد كتب يقول«إن التصوير هو الشعر الذى يرى ولا يسمع، والشعر هو التصوير الذى يسمع ولا يرى»(١).

والكاتب «ينبغى له أن يكتب بعينه ، مثلما يمكن للرسام أن يرسم بأذنيه» هكذا قالت جروترودشتاين ذات مرة. إن ألفاظًا مثل «الإسكتشات» أو التخطيطات العامة، والصور الشخصية (البورتريه) والوصف والتمثيل والمنظر الطبيعى ..إلخ، هى من الألفاظ المشتركة بين الرسم والتصوير من ناحية، وبين الكتابة النثرية والشعرية من ناحية أخرى، وفى الحالتين هناك صورة ما أولية للعمل الإبداعى تتشكل فى البداية ثم تكتمل تفاصيلها بعد ذلك.

يقول فان جوخ " تمتعوا بالإنصات إلى إميل زولا وهو يتحدث عن الفن، إنه بنفس مقدار أهمية مشهد رسمه رسام بورتريهات"

هكذا يكون الولع بالصورة، والرغبة فى التصوير ورسم المشاهد، رغبة قارة فى أعماق الكُتَّاب يحاولون من خلالها تجسيد أعمالهم وإبراز تصوراتهم وتحقيق تأثيراتهم المرجوة فى المتلقين والقراء. هكذا نجد الرسامين فى أعمال الكُتَّاب، ونجد الكُتَّاب فى أعمال الرسامين، كما أننا نجد الرسامين الكُتَّاب والكُتَّاب الرسامين أيضًا، هكذا نجد سومرست موم يجسد شخصية جوجان فى «القمر وستة بنسات»، ونجد إرفنج ستون يكتب عن فان جوخ، ونجد تورجنيف يرسم بورتريهات سريعة بالحبر لشخصيات بعض رواياته، كما نجد الأمر نفسه لدى د. هـ. لورنس ووليم بليك على نحو بارز، وفيكتور هوجو نفسه قال عنه تيوفيل جوتييه «إنه ما لم يكن شاعرًا فإنه كان سيعد مصورًا من الطراز الأول»، وقد اعترف همنجواى بتأثيرات سيزان الكبيرة فيه، تلك التأثيرات التى كانت تنادى بالتلخيص والبحث عن الأساسى والجوهرى والضرورى فقط . يقول همنجواى: «لقد تعلمت من أعمال سيزان أن كتابة بعض الجمل البسيطة الحقيقية هو أمر كان لأن تشتمل القصة على كل الأبعاد التى أحاول أن أضعها فيها». وتقول جروترورشتاين: «لقد تعلمت من سيزان كيف أرى وكيف أكتب بعينيه». ولم يكن همنجواى مهتمًا بما رسمه سيزان فى ذاته ـ كما قال الفنان حسن سليمان ـ بقدر اهتمامه بكيفية رسمه له، كما أن مارسيل بروست كان يضع لوحات الفنان الإنجليزى رسكن فى اعتباره، وهو يكتب روايته الشهيرة «البحث عن الزمن الضائع»

هكذا تكون العلاقات المشتركة من خلال مفهوم الصورة بين الكتابة والتصوير علاقات كثيرة ومتعددة ، سواء من حيث المصطلحات الأساسية (البورتريه، الإسكتش، المنظر، الوصف،

التصوير، إلخ) أو من حيث العمليات الأساسية (التفكير بالصورة والتفكير البصرى) أو من حيث الناتج الإبداعى أيضا (المشهد، اللوحة، اللقطة، ... إلخ) نجد ذلك فى لوحات الكولاج التى تجمع بين الصور والشعر، والكتابات النثرية، وكذلك القصائد البصرية الهندسية أو الدائرية التى تأخذ شكل لوحات تشكيلية، وهناك فن الخط، ذلك الذى يطمح إلى استلهام روح اللوحات، فيجمع بين الكلمة والرسم والتصوير، وهناك القصة اللوحة واللوحة القصة، والقصيدة التى تكون قصيدة بقدر ما تكون كتابة بصرية مصورة، والتصوير الذى يكون تصويرًا بقدر ما يكون ناطقًا أو كتابة. لقد تحدث بعض الفنانين الصينيين عن نشاطهم، أثناء الرسم فقالوا إنهم لا يرسمون اللوحات «بل يكتبونها»، ويمكننا قول الأمر نفسه عن بعض الأدباء، فنقول إنهم لا يكتبون القصة أو القصيدة بل يرسمونها أو حتى ينحتونها، وهكذا تحقق مقولة بيكاسو: «الفن واحد، فأنت يمكنك أن تكتب الصورة بالكلمة ، كما يمكنك أن تصور إحساساتك فى قصيدة بالكلمات»، وقد قال أيضًا: «إننى لو كنت قد ولدت صينيًا، فلم أكن لأصبح مصورًا بل خطاطًا، إننى أكتب لوحاتى»(٢). هناك صور فى الكلمات، وهناك كلمات فى الصور.

لقد اهتم نقاد كثيرون بهذا الولع الخاص لدى مارسيل بروست بالشكل والإبصار والتصوير، فقد كتب بروست مقالات عدة خلال تسعينيات القرن التاسع عشر حول مونيه ورامبرانت وجوستاف موريه وأنطوان واتو، كما كان شديد الإعجاب بكتابات رسكن النقدية حول فنون الرسم والتصوير، وقد انعكست الرؤية البصرية المتعددة لديه فى وصفه الخبرات النفسية والاجتماعية للشخصيات فى روايته الشهيرة «البحث عن الزمن الضائع»، وقد قارن بعض النقاد بين انشغالاته البصرية الشديدة بل حتى المرضية، وعمليات اختلاس النظرات التى تتم من خلال التليسكوب والميكروسكوب، إنه

يهتم بالمشاهد الكبيرة والبعيدة مثلما يهتم بالتفاصيل الصغيرة القريبة والدقيقة. وقد عقدت مقارنات بينه وبين الانطباعيين والتقسيميين أو التنقيطيين Divisionists أمثال سوراه، كما أن حساسيته الخاصة وتجسيده للمناظر أو وجهات النظر المتعددة الكاليدوسكوبية أو المشكالية تؤدى بالمرء إلى التفكير فى المدرسة التكعيبية. وتعتمد فكرة الذاكرة البصرية لديه خاصة فى نهاية روايته على التحاور بين الصور ، وليس على التتابع أو التسلسل الزمنى فيما بينها. وقد تمت المقارنة كذلك بين تكبيره حجم الأمثلة والأحداث الصغيرة التى فحصها من قبل بشكل ميكروسكوبى دقيق وبين اللقطات السينمائية المقربة أو الكبيرة(٣).

جوجان

بول جوجان (١٨٤٨ ـ ١٩٠٣) فنان فرنسى، ورسام ونحّات ينتمى إلى المدرسة ما بعد الانطباعية فى الفن التى ينتمى إليها سيران وفان جوخ أيضًا حيث تم الاستكشاف لديهم للاستخدام الرمزى للخط واللون وثم التعبير عن ذلك بقوة تعبيرية وانفعالية واضحة.

ولد جوجان فى باريس وأمضى طفولته فى ليما عاصمة بيرو التى كانت أمه تنتمى إليها وقد عمل منذ عام ١٨٧٢ سمسارًا ناجحًا فى بورصة باريس للأوراق المالية، وخلال تلك الفترة تقابل مع الفنان الانطباعى «بيسارو» وشاهد أول معرض للمدرسة الانطباعية وبدا فى تجميع عدد من اللوحات الخاصة بهذه المدرسة، وتم عرض أول لوحة له، وكانت عبارة عن منظر طبيعى فى المعرض الخاص بالانطباعية عام ١٨٧٦.

فى عام ١٨٨٣استقال جوجان من وظيفته فى البورصة وتفرغ للعمل الفنى بشكل كامل وخلال السنوات القليلة التالية عانى من صعوبات مالية جمة بسبب عجزه عن تسويق لوحاته أو بيعها، ومن

ثم مرت أسرته بظروف مادية شديدة القسوة. وبعد المعرض الانطباعى الأخير عام ١٨٨٦ هجر جوجان أسرته وأمضى الكثير من وقته فى بون الفن فى جنوب فرنسا، حيث أصبح الشخصية الرئيسية فى جماعة من الفنانين الذين سحرتهم شخصيته الفنية وأفكاره الجمالية الجديدة، وحيث أسس مع برنار مدرسة تسمى مدرسة التأليفية أو التركيبية synthetism.

ويعتمد أسلوب هذه المدرسة على التبسيط للأشكال على هيئة أنماط ذات أحجام كبيرة وأيضًا على النقاء التعبيرى للون. وقد كان إميل برنار (١٨٦٨ ـ ١٩٤١) يعتقد أنه ينبغى تبسيط الشكل واللون. من أجل الوصول إلى تعبير قوى. كما تحدث جوجان كثيرًا خلال تلك الفترة (١٨٨٦ ـ ١٩٩٤) عن أهمية التركيب والتأليف وكان الذى يقصده هو: المزج بين الأفكار المجردة الخاصة بالإيقاع واللون مع تلك الانطباعات الحسية المستمدة من الطبيعة، وقد كان ينصح تلاميذه وحوارييه بأن يرسموا «من القلب وبالقلب»، وذلك لأن "الأشكال الطبيعية الملونة بفعل العواطف تكون أكثر تكاملاً ومعنى من غيرها" وقد كان لهذه المدرسة تأثيرها على المدرسة النابية أو مدرسة النابيين Nabis فى الفن، وهى مدرسة من المصورين الفرنسيين كانت نشطة فى تسعينيات القرن التاسع عشر وقد اهتمت بالاستخدام الزخرفى والانفعالى للون مع ميل خاص للتحريف للخطوط. كما كان لها تأثيرها الكبير على المدرسة الرمزية فى الأدب.

كان أهم عمل أنتجه جوجان خلال تلك الفترة لوحته المسماه «الرؤية بعد الوعظة» أو «صراع يعقوب مع الملاك» والتى تحرر فيها كلية من الأسلوب الانطباعى، واستخدم كذلك مساحات خاصة من اللون النقى لأغراض تعبيرية ورمزية.

لقد اكتشف جوجان أن اللون الخاص بموضوع هو قيمة نسبية وليس مطلقة وقد كانت محاولته للتحكم فى انفعالاته فى تلك

اللوحات هى ما جعلته يرسم العشب الممتد فيها بلون أحمر وليس أخضر.

فيما بين عامى ١٨٨٧ ـ ١٨٨٨ ذهب جوجان إلى بنما وجزر المارتنيك ثم قضى فترة قصيرة فى أرلز جنوب فرنسا حيث تقابل مع فان جوخ وهى الفترة التى انتهت بشجار مأساوى بينهما هدد فان جوخ خلاله جوجان بشفرة حادة، وأوشك أن يقتله ثم قطع أذنه وأنهى حياته بعد ذلك خلال نوبة من نوبات جنونه برصاصة فى بطنه.

كان جوجان يشعر بوجود مذاق خاص للون لديه وكذلك بحنين خاص للأماكن المدارية الغريبة، وقد حدث ذلك منذ طفولته التى قضاها فى بيرو، ولذلك فإنه فى عام ١٨٩١ ترك فرنسا وذهب إلى تاهيتى، وفى كتابه الذى كتبه عن رحلته تلك قال إنه ترك وراء ظهره كل شىء مصطنع وتقليدى، فى أوروبا، وأنه دخل إلى قلب الحقيقة، وأصبح متوحدًا مع الطبيعة، أصبح هو وهى شيئًا واحدًا، «فبعد أن أصيبت الحضارة بالداء والمرض تكون الحياة فى هذا العالم الجديد نوعًا من العودة للصحة».

وتعبر أفكار جوجان الفنية وممارساته الإبداعية عن مثل هذه العقيدة وذلك الاتجاه. فقد كان واحدًا من أوائل أولئك الفنانين الذين واكتشفوا الإسهامات البصرية ووجدوها فى فنون الشعوب القديمة والبدائية ومن ثم كانت ردود أفعاله متسمة بالعنف تجاه تلك النزعة الطبيعية المهيمنة على أعمال الانطباعية وكذلك تجاه تلك الانشغالات العلمية المبالغ فيها لدى الانطباعيين الجدد.

ومثلما استخدم جوجان اللون بطريقة غير طبيعية وذلك من أجل إحداث أثر زخرفى وانفعالى، فإنه أعاد استخدام التخطيطات القوية وقام من خلالها بتكوين أنماط إيقاعية مستوحاة من

الرسومات الطباعية اليابانية أو من التكنيك الخاص بالزجاج الملون. وقد وصف أسلوبه بأنه «رمزى - تركيبى» وكان يعنى بكلمة رمزى، القول إن المقصود بالأشكال والأنماط الموجودة فى لوحاته، هو أن توحى بصورة ما أو أفكار عقلية معينة، وليس مجرد أن تقوم فقط بتسجيل الخبرات البصرية كما هو الحال لدى الانطباعيين وغيرهم.

أما كلمة «تركيبى» فكان يقصد القول إنه قد تم تكوين الأشكال فى لوحاته فى ضوء تلك الأنماط الرمزية للون والإيقاعات الخطية التى تم بناؤها فى صور التحريفات التعبيرية، وإنها ليست مستنسخات أو عمليات إعادة إنتاج علمية ترتبط بالخبرة الخاصة بما نراه بواسطة العين.

أنتج جوجان كذلك عددًا من أعمال الحفر على الخشب كانت المناطق البيضاء والسوداء فيها تشكل أنماطًا إيقاعية مجردة إلى حد كبير، وكانت العلاقات التى تتركها الأدوات المستخدمة فى النحت تمثل جزءًا أساسيًا مكملاً للتصميم الفنى ذاته. كذلك أنتج جوجان عددًا من الأعمال الخزفية والنحتية الأخرى.

وقد سلك جوجان فى تاهيتى على أنه شخص بدائى، ورغم تلك الضغوط الدائمة المرتبطة بالفقر وقلة المال والمرض الجسمى؛ فقد انتج هناك عددًا من أفضل أعماله وأجملها، فقد أصبحت ألوانه أكثر قوة. وأصبحت رسومه أكثر بساطة، كما أضحى تعبيره عن أسرار الحياة أكثر عمقًا وتأثيرًا.

فى عام ١٨٩٣ اضطره الفقر وامتلاك الصحة لأن يعود إلى فرنسا، ثم أن ظروفه المادية قد تحسنت مؤقتًا لأنه ورث قدرًا من المال من عم له قد توفى فعاد إلى تاهيتى عام ١٨٩٥ وفى نهاية عام ١٨٩٧ رسم أكبر لوحاته حجمًا وأكثرها شهرة، وكان عنوانها: «من

أين تـأتـى؟ ومن نـحن؟ وإلى أين نـذهب؟ "وهـى المـوجـودة حـالـيًـا فـى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن بالولايات المتحدة وخلال تلك الفترة حاول الانتحار أيضًا، وكان قد هجر أسرته كما ماتت ابنته الصغيرة القريبة إلى قلبه فهيمن الحزن على مكبه وأغرق وجدانه، ثم عادت جبوس الفقر والمرض لتهجم عليه من جديد وفى عام ١٩٠١ ذهب وأقام فى دومينكا "فى جزر الماركيز»، حيث مات بعد ذلك بعامين، لكنه حتى لحظة وفاته كان يعمل بكل قوته يقاوم الهجمات المتتالية والتى قادتها جحافل الفقر والمرض وجحود البشر وكذلك التنكر له ولأعماله.

حتى وفاته كان هناك عدد قليل من البشر يوافقونه على قوله عن نفسه «أنا فنان عظيم، وأنا أعرف ذلك، وربما كان ذلك مرجعه أننى تحملت كل هذه المعاناة». وفى عام ١٩٠٦ عُرض مائتان وسبعة وعشرون عملاً من أعمال جوجان فى صالون المستقلين" فى باريس ومن ذلك التاريخ أصبحت شهرة محققة وتأثيره لا جدال فيه. لقد تأسست النابيين فى الفن تحت تأثيره، وكان أحد الشخصيات المؤثرة فى الحركة الرمزية، وأحد المصادر الملهمة للمدرسة الحوشية أو الوحشية التى احتفت باللون وقوته وصخبه وعنفوانه كما هو الحال لدى ماتيس مثلاً كما أن جوجان قد أصبح بعد ذلك أحد الفنانين المؤثرين الكبار على الاتجاهات ضد الطبيعة فى الفن خلال القرن العشرين.

وبسب الجاذبية الرومانتيكية لجوجان وشخصيته، وبسبب ميله لأن يضحى بكل شىء فى سبيل الفن، فقد أصبح هو وفان جوخ أكثر الفنانين اجتذابًا لكتاب السير الذاتية وكذلك مؤلفى الأعمال السردية المتخيلة عن الفنانين وعن حياتهم، فقد كتب الكاتب البريطانى المعروف سومرست موم روايه عنه بعنوان «القمر وستة بنسات» عام ١٩١٩كما تم تأليف أحد الأوبرات عنه بالاسم السابق

نفسه عام ١٩٥٧ قام بها جون جاردنر وأخيرًا كتب ماريو بارغاس يوسا كاتب بيرو الشهير روايته عن جوجان بعنوان «الفردوس على الناصية الأخرى» (عام ٢٠٠٣) وقد ترجمها صالح علمانى ونشرت الترجمة فى دار الحوار بسوريا عام ٢٠٠٤ وحول هذه الرواية الأخير نتوقف قليلاً(٤).

الفردوس على الناصية الأخرى.

يعد ماريو بارجاس يوسا، كاتب بيرو، الشهير أحد المجددين فى الرواية الواقعية على طريقة فلوبير، وهو أيضًا أحد أقطاب الواقعية السحرية. وهو يتناول فى رواياته موضوعات العنف والنفاق الاجتماعى والفساد الأخلاقى خصوصًا فى المؤسسة العسكرية ويعريها بقسوة كما يشير صالح علمانى وفى روايته المهمة هذه حول جوجان يتناول "يوسا" حياتين جمعت بينهما روابط بيولوجية وأيديولوجية وحياتية، فلورا تريستان التى كرست وجودها للنضال فى سبيل حقوق المرأة والعمال، وبول جوجان، الرجل الذى اكتشف ولعه بالرسم وهو على مشارف الثلاثين من عمره ومن ثم تخلى عن أسرته، وعمله، وحياته البرجوازية ليسافر إلى تاهيتى، بحثًا عن عالم فطرى، طبيعى، تلقائى، كى يولد من جديد.

يكشف يوسا عالم اليوتوبيات التى انتشرت فى القرن التاسع عشر، رابطا بين حياتين متعارضين. حياة فلورا وحياة حفيدها جوجان وهما يسعيان إلى هدف مشترك، بلوغ فردوس موجود هناك وليس هنا، وقد تكون السعادة فيه ممكنة لجميع البشر.

كما ينتمى يوسا إلى بيرو، كذلك ينتمى جوجان من ناحية أنه، وقد سعى يوسا إلى العدل والسعادة. والحرية لجميع البشر وجسد ذلك فى رواياته ثم يحاول أن يجسدها من خلال ترشيحه لنفسه فى انتخابات رئاسة الجمهورية فى بيرو عام ١٩٩٢وهى الانتخابات

التى فشل فيها وذهب بعدها إلى ناحية أخرى هى إسبانيا، كذلك سعى جوجان إلى السعادة والحرية وجسد ذلك فى لوحاته، خاصة تلك التى أنتجها وهو يعيش فى ناحية أخرى وطأتها قدماه وهو فى الثالثة والأربعين من عمره، حاملاً أدوات رسمه وبعض الآلات الموسيقية التى كان يعزف عليها وبعض ملابسه القديمة، وهناك عاش بين أشجار البرتقال والليمون ـ والتفاح وجوز الهند والجوافة الوفيرة، هناك عاش حرًا، يأكل ويشرب ويدخن ويمارس حياته كبدائى فطرى يسعى أن يكون دائمًا فى حالة حضور، ولذلك لم يسعد كثيرًا بخبرة تدخين الأفيون «فمتعة الغياب عن الوعى، كانت سلبية جدًا، بالنسبة له، هو الممسوس بشيطان الحركة»

فى كوخ بجوار البحر كان "يمارس الحياة بقوة، ويمارس الرسم بفورة إبداع حقيقية" وخلال ثمانية شهور أنجز ثلاثين لوحة ومر بعلاقات عاطفية وزواجية عديدة، وكان يبعث بلوحاته إلى وكيل اعماله فى باريس، وكانت تصله أموال قليلة منه يواصل بها حياته. بعد سنة كان قد أنجز ستين لوحة وعددًا كبيرًا من الرسوم التخطيطية والمنحوتات الخشبية.

فى فترات سابقة من حياته كان جوجان يقول لتلاميذه «لكى نرسم حقًا، لابد أن ننفض عنا المتحضر الذى نحمله على كاهلنا، ونخرج المتوحش الذى فى داخلنا» وفى لوحاته فى تاهيتى حاول جوجان أن يجسد حالة التوجس البدائية هذه، لكن من خلال نغمات لونية رمزية تكشف عن الجمال الموجود حتى لدى البدائيين، وقد كانت تلك لوحات يمتزج الواقع فيها مع الخيال، مثلما يمتزج كذلك فى أذهان البدائيين، حيث الواقع أسطورة. والأسطورة واقع، وحيث لا انفصال أو انفصام بين الممارسة والاعتقاد. هناك الواقع والخيال يشكلان حقيقة واحدة، حقيقة قائمة كئيبة بعض الشىء، ومشرية بالتدين والشهوة، بالحياة والموت" (ص ٣٠)

هكذا استمر يوسا يتحدث عن جوجان وعن أعماله بقلم روائى بارع وبعقل ناقد تشكيلى متمكن، وحيث اللوحات تخلقت، بقوة الإرادة والمغامرات والمعاناة، من تكلف الباريسيين المتمدين المبتذل، وعادت إلى الأصول، إلى ذلك الماضى المشرق، حيث الدين والفن، هذه الحياة والحياة الأخرى، تشكلان واقعًا واحدًا(٤).

والرواية تحكى أحيانًا بصيغة الغائب وأحيانًا فصيغة المخاطب، وهكذا يجعلنا يوسا نمزج بين ماضى جوجان وحاضره، بين ما كان يقوم به فى الماضى وما كان يقوم به فى الحاضر، وخلال ذلك كله ومن خلال متواليات فصلية، يكون خلالها أحد الفصول مكرسًا لجوجان وحياته وفيه أو علاقته بالفنانين الآخرين خاصة فان جوخ، يكون الفصل الآخر مكرسًا لجدته فلورا ونضالها فى سبيل العدالة والكرامة للعمال والمرأة والإنسان عمومًا، وكذلك حياتها الأسرية المحطمة القلقة، هكذا يقدم لنا يوسا من خلال ذلك كله عالمًا خصبًا فريدًا يمزج بين الواقعى والمتخيل. بين تفاصيل دقيقة معروفة من سيرة جوجان وأقواله وبين متخيل أضافه بشكل يصعب أن نحيط به فى هذه العجالة هناك كم كبير من المتخيل فى الرواية خاصة فيما يتعلق بحياة جده جوجان التى لم أستطع أن أعرف ما إذا كانت شخصية حقيقية أم لا، وهناك كم كبير من الواقعى المستمد من حياة جوجان وأعماله الفنية كما عرفنا لها سابقًا. شاهدوا أعمال جوجان وأقرءوا رواية يوسا الجميلة أيضًا.

الهوامش

(١) عبدالغفار مكاوى (١٩٨٧) قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، ص١٢.

(٢) انظر مواضع متفرقة من كتابنا: «عصر الصورة، الإيجابيات والسلبيات» (٢٠٠٥) الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، خاصة الفصل الخامس.

(3) Chilvers, I , & Osborns, . H. (1997) The oxford Dictionary of Art. New York: Oxford University Press.

(٤) ماريو بارجاس يوسا (٢٠٠٤) الفردوس على الناصية الأخرى (ترجمة صالح علمانى) دمشق، دار الحوار، مواضع متفرقة.





رابعاً: محور الرواية الرقيمة

- الرواية العربية الرقمية وقضية المصطلح
- فى رقمنة الأدب

الرواية العربية الرقمية وقضية المصطلح

د. محمد أسليم

«يحكم النقادُ على الأعمال الأدبية ولا يعلمون أنها تحكم عليهم».

جان كوكتو

تمهيد

بانطلاق الثورة الرقمية فى سبعينيات القرن الماضى دخلت المجتمعات المتقدمة إلى مرحلة ما بعد الحداثة. وفيما لم تكتمل ورشات تحديث دول العالم الثالث ـ وضمنها مجتمعاتنا العربية ـ تطالبُ العولمة والشومَلة الجميع اليومَ أن يكون فى الموعد. هل يتحقق هذا الانتقال ـ فى حالتنا ـ عبرة طفرة على نحو ما يبشر به البعض[1] أم سنلازم السير بخطوتين، مثلما فعلنا مع الحداثة ـ وما زلنا ـ حيث نضع قدمًا فى الأصالة وأخرى فى المعاصرة!

على صعيد الرواية، بينما بلغت أعمال عربية من الاحترافية والمهنية ما أهلها ـ عن كل جدارة واستحقاق ـ لنيل أكبر جائزة أدبية دولية فى عالم اليوم (نوبل، نجيب محفوظ، ١٩٨٩) مازال تأصيل الرواية العربية يشكل أحد ثوابت الحقل النقدى؛ سؤالُ «هل الرواية جنس أصيل أم أنه وافد علينا من الغرب؟» مثالٌ عن وضع قدم فى

التقليد وأخرى فى الحداثة، فماذا عن هذا «الطارئ» الجديد المتمثل فى «الكتابة الرقمية» أو «الأدب المعلوماتى»؟

١ ـ قلق وبلبلة معمان، تشكل حقل أدبى جديد

مع الثورة الرقمية تحرَّرت الكتابة من سندها المادى وسهُلَ رواجها بحيث صار مجرد امتلاك حاسوب شخصى متصل بالشبكة ومساحة فى خادم ما لرفع الملفات ومعرفة أولية بتقنية بناء المواقع (لم تعد ضرورية أمام تطور عروض الاستضافة المجانية التى تقدمها العديد من الشركات اليوم) يعادل امتلاك دار نشر بكاملها، بل منبر نشر أقوى فى التوزيع من أى دار نشر ورقية. كان لذلك تأثير كبير على الحقل الأدبى مازال يتفاعل تحت أعيننا ووحده المستقبل كفيل بالإجابة عن سُؤالِ مآله:

فمن جهة كثرت عملية نشر الأعمال بما جعل «الكتاب» يدخل مرحلة الابتذال، مما دفع إلى تعدد الآراء والمواقف: من متشائم اعتبر الكتابة قد دخلت مرحلة «هشاشة مؤسساتية» غير مسبوقة، فمتفائل رأى فى الظاهرة نفسها مؤشرًا لبلورة النبوغ الجماعى، فقائل بتحقق الطموح السقراطى لإنزال المعرفة إلى الساحات والطرقات العامة، إلى مؤكد أن الذوق الأدبى نفسه بصدد اجتياز فترة تحول.

ومن جهة أخرى، من رحم التكنولوجيا نفسها التى حطمت الأسوار التقليدية لمؤسسة الأدب خرجت كتابة لتحقق أحلاما راودت الأدباء على مدى قرون، كحلم إشراك القارئ فى عمليّة الكتابة(٢)، والرغبة فى تخطى إكراه الخطية وما تفرضه من قيود فى التعامل مع مقولتى الزمان والمكان، و«حلم» توظيف الآلة فى كتابة نصوص أدبية الذى تعود بداياته إلى عام ١٩٥٣(٣)، لكن هذه الكتابة ظهرت أيضا لمناهضة النظام الأدبى القائم(٤). ولهذه الكتابة

الناتجة عن اللقاء بين المعلوميات والأدب اليوم أجناسٌ بعضها يعرف تواترا فى الإنتاج مثل الرواية التى تستخدم تقنية التشعب، والشعر الرقمى، وآخر انطلق بالكاد مثل «الرواية - الصورة التفاعلية» le roman - photo interactif، وقد يكون المزيد فى الانتظار بالنظر للآفاق الكبيرة التى يفتحها لقاء الأدب بالتكنولوچيا.

أول عمل روائى وظف الحاسوب والتشعب ظهر عام ١٩٨٦ فى أمريكا، تحت عنوان «الظهيرة» لمايكل جويس، وكان ثمرة لقاء مؤلفين حول البرنامج المعلوماتى «فضاء الحكى» Storyspace والناشر Eastgate ومؤلف نقدى تحت عنوان «الكتابة الفضائية»(٥). عشر سنوات بعد ذلك سيظهر أول نصين فرنسيين هما: «الزمن القذر» لآلان شيفو وجيل أرمانيتى وفرانك ديفور(٦) و«٢٠٪ حب زيادة» لفرانسوا كولون(٧).

بتخصيص مجلة نيويورك تايمز ملحقها الثقافى ليوم ١٥ غشت ١٩٩٣ للنص التشعبى ومؤلفيه، وإعادة نشر مجلة البريد الدولى Courrier International تلك المادة يوم ٢٣ سبتمبر من العام نفسه، وتخصيص صحيفة لوموند الفرنسية مقالا لهذا الأدب يوم ١٩٩٩، تحت عنوان: «الإنترنت: عنوان جديد للأدب؟»، وحصول «الزمن القذر» على جائزة المبدعين الشباب Milia ١٩٩٦، وتلقى الصحافة الفرنسية لعمل «٢٠٪ حب زيادة» باعتباره رائداً للرواية التشعبية، بذلك كله تعرَّف الجمهور الواسع على هذا النوع من الكتابة(٨).

مواكبة من النقد لهذه الكتابة السردية الجديدة ستشهد الضفة الأخرى من الأطلسى، على يد جورج لاندو بالخصوص، شبه حفرية للبحث عن جذور النص التشعبى، فكانت النتيجة أنَّ معظم نظريات القرن العشرين فى حقلى النقد الأدب والفلسفة كانت إما مُبشرة بظهور «النص التشعبى» باعتباره العمود الفقرى لهذه الكتابة أو

ممهدة له: «حوارية» باختين، «جثت» السورياليين «الشهية»، «موت المؤلف» و«تداخل الحقول المعرفية» عند ميشيل فوكو، «النص ـ الشبكة» و«موت المؤلف» عند رولان بارث، «نهاية الكتاب» و«اللامركز» عند دريدا، «جُذروم» جيل دولوز، «تناص» جوليا كريستيفا، بل وحتى «متاهة» بورخيس، إلخ. كل ذلك وجد نفسه مشدودا لـ «النص التشعبى» بأكثر من خيط.

٢ ـ الأدب العربى الرقمى، النقد الرقمى فى مرآة نظيره الغربى

أول نص عربى وظف تقنيات الحاسوب هو «رواية ظلال» الصادرة سنة ٢٠٠١ من تأليف الروائى الأردنى محمد سناجلة الذى بلغ رصيده الآن فى الكتابة الرقمية ثلاثة أعمال، حيث أضاف عام ٢٠٠٥رواية «شات» وسنة ٢٠٠٦ نص «صقيع» .إذا تذكرنا ما تردد ـ خطأ ـ فى منابر ومنتديات عربية أن «شات» هو العمل الأول من نوعه على الصعيد العالمى استخلصنا مسألتين: (أ) الحاجة لكتابة نصوص أدبية غير تقليدية يمكن أن تتولد تلقائيا لدى المبدع جراء احتكاكه بالحاسوب؛ (ب) ولادة هذا الأدب فى اللغة العربية تمت داخليًا، أى خارج أى تأثير وبعيدًا عن أى تقليد. يتأكد هذا عبر مئات «الأعمال الفلاشية» الإسلامية المنشورة فى مواقع إسلامية عديدة، والتى تتوفر فى العديد منها سمات القصيدة الرقمية(٩)، بل وحتى بعض سمات السرد الرقمى لا سيما فى الأعمال المستوحاة من الحكى القرآنى، كقصص نوح ولوط وموسى (١٠). هذه النصوص لا يُدرجها أصحابها بتاتًا فى باب الأدب، فضلا عن التقائهم جميعًا فى نقطة «قتل المؤلف» عبر إخفاء اسمه.

فى حدود ما هو معلوم، حصيلة الأدب العربى الرقمى الرسمى فى مجال الحكى الآن خمسة أعمال لا غير(١١). ومع ذلك أثير حول بعضها ضجيج مضى إلى حد نشوب خصومة وسوء تفاهم تمحور تارة حول التشكيك فى هذا المنجز وإخراجه من دائرة «سرديات

الحاسوب»[١٢] ، وتمثل تارة أخرى فى استنكار «بدعة» توظيف الحاسوب وبرمجيات الفيديو لإنتاج نصوص إبداعية[١٣]، وأخذ مرة ثالثة شكل استياء ضمنى من كثرة الاصطلاحات المستخدمة لنعت الأدب الجديد، ومن ثمة هذه الدعوة لضرورة استخدام موحَّد للأسماء المعبِّرة عنه. ضمن هذا المنظور، سيُسعى أحيانًا إلى رسم حدود بين مصطلحات، مثل «التفاعل» و«الخيال التشعبى»، أو إقصاء استخدام والإبقاء على آخر، كما فى حالة «الترابط» و«التشعب» . كأن الأمر يتعلق لدى استخدام المصطلحات السابقة بسوء فهم لها أو بقصور فى إدراك معانيها الأصلية والحال أن المرجعية المعتمدة فى تفسير هذا المصطلح أو ذاك هى نصوص (أو تعاريف) نقدية غربية وضعها أصحابها استنادًا إلى مُنجز نصى، بمعنى أنها جاءت لاحقة لنصوص خرجت إلى حقل التداول وليست سابقة لها. النقد يلحق الأعمال ولا يسبقها. هذا أحد منسيات المحاولات النقدية العربية التى سعت لحد الآن إلى مواكبة الكتابات الرقمية.

أبرز الاستخدامات المتداولة لنعت سرديات الحاسوب العربية المنجزة اليوم هى: «الرواية الرقمية»، «الرواية الإلكترونية» «الرواية التشعبية» «الرواية الترابطية»، «الرواية التفاعلية»، ثم «رواية الواقعية الرقمية» وهو مصطلح عربى محض يعبر عن مدرسة خاصة. وبالتقريب بين هذه الاستعمالات نحصل على ثلاثة مصطلحات لا غير، هى: («ترابطية»/ «تشعبية») ,(«إلكترونية»/ «رقمية») ثم «تفاعلية».

لا داعى للقلق من هذه الاستخدامات جميعًا؛ فهى لا تبلغ من الكثرة على كل حال نظيرتها السائدة فى لغات أخرى للدلالة على هذا السرد الجديد نفسه؛ ففى اللغة الفرنسية وحدها نجد الاستخدامات التالية: «الرواية التشعبية»[١٤] ، الخيال الشبكى»،

الخيال التفاعلى»، الخيال النصى التشعبى»[١٥] ، «رواية الوسائط التشعبية»[١٦]. ها هى خمسة مصطلحات إذًا من استخدام المبدعين، يَختزلها ناقد مرموق مثل جان كليمون جميعًا فى مصطلحى «النص التشعبى التخييلى» و«الخيال التفاعلى»[١٧]. وبضم هذا الاجتهاد إلى سابقه تصير الحصيلة سبعة مصطلحات لتسمية «الشىء نفسه» .وإذا انتلقلنا إلى محركات البحث بشبكة الإنترنت وجدنا العمل الواحد يُصنف فى أكثر من خانة.

مرد هذه «البلبلة المصطلحية» ـ إن جاز التعبير ـ كون اللقاء بين المعلوميات والأدب مازال أوليًا، والوضع الاعتبارى للأدب الجديد الذى أثمره هذا اللقاء لم يتحدد بعد، والإنتاج لم يبلغ درجة من التراكم تتيح التمييز بوضوح بين أجناس فرعية داخل النوع الجديد. من ثمة، لا داعى للانزعاج من كثرة الاصطلاحات فى اللغة العربية لتسمية ما هو بصدد الإنجاز فى هذا الحقل. وإن كان لابد، فهذه وجهة نظر فى الموضوع:

٣ـ رواية «رقمية» أم «إلكترونية» أم «تشعبية» أم «ترابطية» أم «تفاعلية»؟

٣ـ ١. رواية «رقمية» أم رواية «إلكترونية»؟

يشترك النعتان معًا فى الدلالة على غياب السند الورقى، أى فى التدليل على أننا أمام رواية غير منشورة فى كتاب قابل للحمل والنقل، إلخ. ولكن ما أن يخضع نص ورقى للرقمنة حتى يكتسب صفة «رقمى». ثم إن مجرد كتابة نص بمحرر نصوص، كالوورد أو غيره، وحفظه يُكسبه صفة «رقمى» .من هذه الزاوية للنظر، يكون اصطلاح «الرقمى» عامًا تندرج تحته الكتابة الخطية والتشعبية على السواء. من شأن هذا أن يكون مصدر غموض، لكن هذا اللبس المُحتمل يمكن رفعه بسهولة على ما سنبين فى العنصر الرابع من هذه الورقة.

الأمر نفسه يقال عن مصطلح «إلكترونى»، ولكن فيما يركز اصطلاح «رقمى» على طبيعة السند غير المادية يركز رديفه «الإلكترونى» على الحاسوب باعتباره الجهاز الذى تتم بواسطته رقمنة النصوص أو إنتاجها وتداولها. للاصطلاحين معا وجاهتهما لا سيما إذا استحضرنا تعريف الحاسوب الذى يراه: «بمثابة» آلة نصية" تنتمى فى آن واحد إلى حقول التقنية والسيميائيات والممارسة الاجتماعية و«المستخدمين» (...) ومن ثمة ضرورة تعدد التحليل وانكبابه على الأبعاد البرمجية (التقنية) والكتابية (السيميولوجية) للوسيط...»[١٨].

٢.٣ رواية «ترابطية» أم رواية «تشعبية».

يشترك المفهومان معًا فى إبراز طبيعة تعامل السرد الحامل لهذه الصفة مع فضاء الكتابة. جوهرُ هذا التدبير غيابُ الخطية بحيث يمكن أن تبلغ درجة تتعدد معها مداخل القراءة فيتحول التصفح إلى ما يشبه «الزابينغ» داخل النص الواحد؛ فعبر تنشيط روابط الحكى (أو وصلاته) التى تأخذ شكل كلمات أو جمل متناثرة هنا وهناك فى أنحائه (تبعا لمنطق يبتكره المؤلف) يتاح للقارئ الانتقال إلى وجهات سردية أخرى أو الوصول إلى حكايات فرعية كلها فى نهاية المطاف واجهات من جسد النص العام الذى يستحيل فى بعض الأحيان الإمساك به فى كليته، أى تستحيل قراءته كاملا.

ولكن كلمة «الترابط» بسعيها إلى إبراز أهم خاصية للنص موضوع الحديث، وهى تلاحم أجزائه عبر «عقد» (أو «روابط» أو «وصلات»، وكلها كلمات مترادفة)، يمكن أن تجازف بعدم الإيحاء بالخاصية القوية الأخرى للنص ذاته وهى التشتت والتشعب والمتاهة.

بالرجوع إلى أصل اشتقاق مصطلح «التشعب»، وهو «شعب»، يتضح أن هذه الكلمة تنتمى فى اللغة العربية إلى هذا النوع من

المفردات المتصف بسمة طباق المعانى، حيث تعنى الكلمة الشىء وضده فى آن. يعرف صاحب اللسان «شعب» بـ «الجمع، والتفريق، والإصلاح، والإفساد»(١٩)، ولإجلاء كل غموض محتمل يسوق حديث ابن عمر: «وشعب» صغير من شعب «كبير»، ثم يشرحه بقوله: «صلاح قليل من فساد كثير»(٢٠). .والمعنيان معًا (الجمع والتفريق) يتحققان فى هذا النوع من النصوص التى يُصطلح على تسميتها فى اللغة العربية بـ «النصوص التشعبية» (أو المتشعبة) مقابلا للأصل الأعجمى .hypertexte علما بأن الترجمة تعود لفريق البرمجة بشركة ميكروسوفت وأصلها موجود فى الواجهة العربية لبرامج مثل الوورد أو الفرنت بيج، حيث ما يطلع مقابلا للتعبير الفرنسى insér-er un lien hypertexte هو «إدراج وصلة تشعبية»، وربما كانت هذه الترجمة هى مصدر الاستعمال الرائج فى مجموع المواقع والمنتديات العربية المعلوماتية التى تعد بالمئات، حيث يقال «وصلة تشعبية» و«رابط تشعبى» ولا يقال بتاتا «وصلة ترابطية» أو «رابط ترابطى». وقد أثير الموضوع حديثا فى منتديات الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب فأجمع كل المشاركين فيه على تعريب» hypertexte بـ «تشعب»(٢١).

٣ - ٣ رواية «تفاعلية»

لهذه التسمية ميزة إبراز دينامية العلاقة التى تنشأ بين النص الرقمى وقارئه، حيث لا مكان للحيادية والسلبية والسكون من الطرفين؛ فخلف النص المعروض فى الشاشة توجد مجموعة من العمليات الحسابية والبرامج القابلة لإعادة تشكيل الوحدات النصية المعروضة على الشاشة، وأمام القارئ نصٌ يطلب أكثر من مجرد عبور علاماته ورموزه بصريًا على نحو ما هو معتاد فى مطالعة النصوص التقليدية. النص الرقمى التفاعلى يدعو القارئ إلى

تنشيط هذا الرابط أو ذاك، وقد يترتب عن كل اختيار الدخول فى مسلك جديد للقراءة، بل قد يطلب النص من القارئ القيام بما هو أكثر: أن يتدخل مباشرة فى الحكى بالمساهمة فيه أو بإنجاز عملية أو أكثر بدونها يمكن أن تتوقف القراءة أو تتعذر.

بالجملة، يُبرز هذا المصطلح الجانب الآتى من السرد الجديد: النص والقراءة معًا هما حصيلتا حركات، متبادلة يتوقف بعضها على بعض، بين جهاز الحاسوب / مجموعة من البرامج، من جهة، والقارئ من جهة ثانية. بدون تدخل القارئ لن يحقق التفاعل بين وحدات البرنامج، وبالتالى تتعذر صيرورة عرض النص، تتعذر إمكانية قراءته. لكن، وفى الآن نفسه، بدون وجود هذه الآلة والبرامج لن يكون هناك نص أصلا. وبما أن هذه الخاصية تتوفر فى مجموع النصوص السردية العربية الرقمية فالتسمية تنطبق عليها قاطبة. وحصر الاستخدام على هذا النص دون ذاك يقتضى الدخول فى مجال التصنيفات الفرعية للأعمال، تبعًا لدرجة حضور خاصية التفاعل فيها، وهذا غير متيسر الآن فى اللغة العربية بالنظر إلى صغَر المتن المتوفر.

والخلاصة التى يمكن الخروج بها من هذه النقطة هى أن هذا التعدد التلقائى للاستخدامات المصطلحية عندنا يطابق ما يجرى فى سياقات أخرى، ومن ثمة فهو ظاهرة صحية: «كل تسمية تُركز على جانب مُحدد من الأعمال. فى فرنسا، لا يولى المؤلفون أية أهمية إطلاقًا للمصطلح المستخدَم، إنما العبرة بمعرفة عمَّ نتكلم»(٢٢) .

٤ ـ من الخاص إلى العام، من الجنس إلى النوع

باستثناء مصطلح الـ "hypertexte" الذى لا بأس فى توحيد تعريبه إذا دعت ضرورة ما لذلك، لا مانع فى استخدام

الاصطلاحات السابقة كلها (رواية رقمية / إلكترونية / تشعبية / تفاعلية) للدلالة على النص الذى تجتمع فيه كل هذه الأبعاد؛ فكل تسمية تركز على بُعد، والنص هو هذه السمات مجتمعة.

هل يمكن ابتكار مُصطلح لاختزال هذه الخصائص جميعًا؟ أمامَ السؤال ذاته وجدت اللغة الفرنسية نفسها عاجزة عن تقديم أى جواب؛ يؤكد فيليب بوطز، مثلا، وهو دارس ومُبدع رقمى مرموق، أنه لا توجد تسمية قادرة على تلخيص مجموع خصائص الكتابة الجديدة: «ليس بمقدرة أى مصطلح أن يقوم بذلك. ومن هذه الوجهة للنظر، تكون جميع النقاشات الخاصة بالمصطلحات غير مرتكزة على أى أساس»[٢٣] .إذا أمكن اعتبار هذا التعذر مشكلة، فقد يكون الحل الأفضل هو الاتجاه رأسًا إلى تسمية هذا النوع من الكتابة فى انتظار اكتمال تشكل أجناسه والاتجاهات التى ستنشأ داخل كل جنس. فى هذا الصدد، يمكن إجراء اختيار ضمن ما هو قائم فى ثقافات أخرى[٢٤]:

فى المجال الأنجلوساكسونى، المصطلحُ المستخدم لوسم الأعمال الأدبية الناتجة عن لقاء المعلوميات بالأدب هو الـ hypertext، ولكن عيب هذه التسمية أنها تُطلق كذلك، وفى السياق نفسه، على أعمال لا يشكل «النص التشعبى» بنيتها الجوهرية.

فى السياق الأوروبى، يُستخدم مصطلحا «الرقمية» و«الديجتالية»، بمعنى واحد، للدلالة على الأدب الجديد نفسه. الاختلاف لا يتجاوز حكاية جغرافيا وترجمة؛ فى إنجلترا وألمانيا يُستخدم لفظ Digital وفى فرنسا يُستخدم مُصطلح Numérique ترجمة Digital من الإنجليزية والألمانية إلى الفرنسية تتم بـ Numérique، وترجمة Numérique من الفرنسية إلى الإنجليزية والألمانية تتم بـ Digital[٢٥].

ضمن هذا المنظور، يُستحسن تبنى مقولة «الأدب الرقمى» لتسمية جميع الأشكال الأدبية الناتجة عن توظيف برامج معلوماتية. هذه التسمية تتيح تجاوز اعتبار «التشعب» (أو الترابط) مكونًا جوهريًا للكتابة الجديدة، وهو ما لا يتوفر فى مجموعة من الإبداعات دون أن يسوِّغ هذا الغياب إقصاءها من حقل الإبداع الرقمى، كما فى حالة مجموع القصائد العربية الرقمية المتوفرة اليوم. يمكِن لتسمية «الأدب الرقمى» هذه أن تستمد قوتها من نسبة هذا الأدب لعصره، وهو عصر الثورة الرقمية. أما مسألة الخلط ممكن النشأة من اكتساب النص الورقى صفة «رقمى» بمجرد رقمنته فيمكن حلها بسهولة عبرَ تبيين صيغة الرقمنة، وهو ما يجرى عمومًا الآن فى الأعمال الموجودة فى الشبكة، حيث يقال، مثلا، «ملحمة الأوديسا لهوميروس» (نسخة رقمية بصيغة PDF) أو «رواية إحدى عشرة دقيقة... لباولو كويلو» (نسخة رقمية بصيغة وورد) ولا يقال: «الأوديسا (ملحمة رقمية)» أو «إحدى عشرة دقيقة» (رواية رقمية). ثم تحت هذه التسمية العامة (رقمى)، نُصنف النصوص المنجزة حاليًا، فنتميز بين ثلاثة أجناس كبرى هى: «الرواية الرقمية» و«القصة الرقمية» و«الشعر الرقمى»، وذلك فى انتظار حصول تراكم فى الإنتاج يسمح بتصنيف النصوص، تبعًا لسماتها الغالبة، إلى «تفاعلية» و«تشعبية» ووسائط - تشعبية»؟ إلخ.، بل وبتفريع «التفاعل» إلى أصناف، ومثله يقال عن «التشعب» وباقى المصطلحات.

خاتمة

يمكن التساؤل عما إذا كان مشكل تسمية الأشكال السردية الناتجة عن لقاء الأدب بالحاسوب لا يكمن فى تعدد المصطلحات وإنما فى السعى لتوحيد ما قد لا يقبل التوحيد أصلا. للإحاطة بمصطلح محورى ومتواتر الاستخدام، كـ «النص التشعبى» مثلا،

يجب الرجوع إلى حقول الفلسفة والمعلومات والذكاء الاصطناعى والعلوم المعرفية وتاريخ التوثيق فضلا عن الأدب وكبريات نظرياته فى القرن العشرين، مما يقتضى من مقاربة النصوص الرقمية التى توظف هذه التقنية تغييرًا دائمًا لمواقع القراءة والفهم والتعبير. وحيث نسعى إلى توحيد الرؤية والفهم والتفسير والكلام، قد نجازف لاشعوريًا بإعادة إنتاج ميتافيزيقًا الواحد فى سياق يقال عنه إنه عالم لـ «ما بعد الحداثة» وإن أهم ما يُميزه انعدام اليقين وتوارى الحتمية وصعوبة التوقع وتعدد الأبعاد، إلخ. وتقويض مجموعة من الأسس الكبرى التى قام عليها العلم الحديث نفسه(٢٦).

أخيرًا، هل يجب التذكير بأن النقد يأتى بعد الإبداع، وأنه بدون أعمال إبداعية لا مكانة للنقد الأدبى بتاتًا. مهمة النقد، من هذه الزاوية للنظر، يجب أن تكون وصفية تأويلية دون أن تتجاوز التشخيصَ إلى المؤاخذة على ما كان أو إملاء ما يجب أن يكون.

الهوامش

(1) Pascal Renaud Et Asdrad Torre, "Internet, une chance pour le Sud Le Monde Diplomatique, Février, 1996.

يمكن الاطلاع على نصه في الشبكة انطلاقا من العنوان:

http://www.monde-diplomatique.fr/1996/02/ RENAUD/2308

(٢) من هـؤلاء: Sterne et Diedrot, Balzac, André Guide, Marcel Proust, Céline, Joyce, Jacques Raubaud.

لمزيد من التفاصيل حول الموضوع، يمكن الرجوع إلى كتابات جان كليمون، منها مثلا:

- Jean Clément, «L'hypertexte de fiction. Naissance d'un nouveau – genre?";

http: //hypermedia univ - parisg.8. fr jean/ artieles allc. htm

(٣) في هذا الصدد، يُحال على مقال بوريس فيون: «الروبوت الشاعر لا يُخيفنا»:

VIAN Boris, "Un robot-poète ne nous fait pas peur", ARTS 10-16, avril 1953 : 219-226.

(٤) كان ذلك في أمريكا بالخصوص، حيث ظهر الرابط «بمثابة تفويض قسم من سلطات المؤلف للقارئ». يُنظر:

-- Jean Clément, "Hypertexte et fiction: la question du lien", in – Actes du colloque Les défis de la publication sur le web. Hyperlectures, cybertextes et méta-éditions;

http://www.interdisciplines.org/defispublicationweb/papers/16/version/original

(5) Jay David Bolter, Writting Space, The Camputer Hypertext and The History of writingm 1991 - 258 pages

(6) Alain Chifot, Gilles Armanetti et Franc Dufour, Sale temps (Cédérom, 1996)

(7) François Coulon, 20% d'Amour en plus, Editions Kaona, Cédérom, 1996.

(8) Aurélie Cauvin, La littérature hypertextuelle: Analyse et typologie, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, Université de Cergy-Pontoise, Département de Lettres Modernes, juin 2001.

(٩) من ذلك مثلا عمل «فرشى»، يمكن تحميله انطلاقا من أحد العنوانين:

http://www.islamway.com/flashes/2/farshy.exe

أو:

http://www.midouza.net/prog/farshy.exe

للوقوف على قائمة طويلة من هذه الأعمال، انظر: محمد أسليم، «أعمال إبداعية رقمية إسلامية»:

http://www.midouza.net/vb/showthread.php?t = ٥٧٤٦

(١٠) هذه الأعمال متوفرة انطلاقًا من الرابط:

http://www.islamweb.net/flash/index.htm

(١١) بالإضافة لأعمال محمد سناجلة سابقة الذكر («ظلال الواحد»، «شات» و«صقيع»)، هناك عملان آخران، هما:

- «ربع مخيفة» للدكتور أحمد خالد توفيق:

"http://www.angelfire.com/sk3/mystory/

- «احتمالات (سيرة افتراضية لكائن من زماننا)» للقاص المغربى محمد اشويكة:

http://chouika.atspace.com

(١٢) أبرز ناقد عربى عبر عن ذلك بوضوح د. سعيد الوكيل فى مقاله: «لأن النوايا الطيبة لا تكفى لصنع نوع أدبى جديد: خرافة الواقعية الإلكترونية! ب .صدر فى أسبوعية «أخبار الأدب، يوم ٣٠ أكتوبر ٢٠٠٥، ويمكن قراءة نصه كاملا انطلاقا من العنوان:

"http://www.akhbarelyom.org.eg/adab/issues/642/ 0800.htm"

(١٣) أبرز من عبر هذا، وبوضوح، الكاتب والصحفى نبيل سليمان فى مقاله: «محمد سناجلة والكتابة الرقمية وتغييب مفهوم الأدب»، مجلة «جذور»

(رقمية) بالعنوان نفسه، يوم الخميس ٢١ ديسمبر٢٠٠٦:

http:www.jozoor.net\main\modules.php?name=News&file=article&sid= 513

(١٤) Hyper - roman استخدمه كل من آن سيسيل برناندنبورجيه وفرانسوا كولون لتسمية عمليهما، على التوالى:

- Anne Cécile Brandenbourger, Apparitions inquiétantes;

http://www.anacoluthe.com/bulles/apparitions/jump.html

- François Coullon, 20 % d'amour en plus, roman, Paris, Kaona (Ici et ailleurs, 4 allée des Argelas, 13790 Châteauneuf-le-Rouge, France), 1996, un cédérom.

(١٥) علـى الـتوالى: Cyber-fiction و Fiction interactive و-Fiction hyper-textuelle : واستُخدمت مجتمعة من لدن آلان سالفادور لتصنيف عمله:

- Alain Salvator, Ecran total;

http://alain.salvatore.free.fr/

(١٦) Roman hypermédia: واستخدمته لوسى دو بوتينييه لوسم عملها:

- Lucie de Boutinym, NON-ROMAN;

http://www.synesthesie.com/boutiny/

(١٧) على التوالى: Hypertexte de fiction و .Fiction interactive مما يمكن الرجوع إليه فى هذا الصدد، على سبيل المثال:

Jean Clément, «Hypertexte de fiction: naissance d'un nouveau genre?":

"http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/allc.htm"

- Jean Clément, «Fiction interactive et modernité':

http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/litterature.html

(18) Emmanuël Souchier, «Lorsque les écrits ed réseaux cristallisent la mémoire des outils, des médias et des pratiques', in Actes du colloque Les défis de la publication sur le web..., op.cit.;

http://www.interdisciplines.org/defispublicationweb/papers/18/version/original

(١٩) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ١٣٠٠ هـ، مج. ١، (مادة: شعب)، ص. ٤٩٧.

(٢٠) نفسه.

(٢١) عنوان هذه الساحات هو:

http://www.arabswata.org/forums

(22) Phillipe Botz, Les basiques: la littérature numérique (Qu'est-ce que la littérature numérique?)

"http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php"

(٢٣) نفسه.

(٢٤) نفسه.

(٢٥) نفسه. فى فرنسا، إلى جانب مصطلح littérature numérique الشائع، توجد استخدامات أخرى أهمها: cyberlittérature و littérature électronique? و littérature electronique.

(٢٦) لمزيد من التفصيل حول هذا الموضوع، يمكن الاطلاع على الأدبيات التبسيطية لنظريات مثل «الفيزياء الكوانتية» التى تنتمى إليها التكنولوجيا المعلوماتية من زاوية انتمائها إلى إلى العوالم اللامتناهية الصغر، و«نظرية العماء»، و«نظرية الحبال» .



في رقمنة الأدب

محمد اشويكة

ـ ١ ـ

يمكن اعتبار الرقمنة فعلا شموليًا ارتبط بالمجتمع الحديث، إذ بدأت موجاته تتجلى في كل مناحي الحياة تقريبًا، وذلك في إطار رهان البشرية على التواصل والمراقبة... فعمت الرقمنة مجالات العلوم والفكر إلى درجة أصبحنا نتحدث فيها عن «الإنسان الرقمي» باعتبار أن الإعلاميات نمط عيش(١).

وبما أن الأمر كذلك، فقد استصاغ الإنسان اليوم استعمالات الرقمنة في مجالات الإبداع كامتداد للتطور التِّقَاني ككل لأن كل تقنية حاملة لبوادر التطور في ذاتها... والرقمنة كرؤية وكتقنية تتطلب من الإنسان بَذْلَ مجهودات ذهنية وفكرية وجسدية.. تمهيدًا للتأقلم معها، فأصبح المنزل ـ حصن الأسرة ـ مفتوحًا ومنفتحًا في آن عن هذه التقنيات: تلفزة رقمية، أقراص رقمية، مفكرة رقمية، هاتف رقمي... وبالرغم من أن الكثير من الكُتَّاب تخترقهم الرقمنة في أبسط حيثياتهم، نجد البعض منهم يعارض إدخال تقنيات الرقمنة على مستوى الإبداع أو التواصل... أظن أن الموقف من

رقمنة الأدب في وسطنا الثقافي يدخل في إطار السير المزدوج للمجتمع ككل: سير سريع نحو التقدم؛ ونكوص ومقاومة غريبة لكل شيء جديد وأفكار حديثة... فهل نحن أمام استعادة دائمة لسؤال: ما قيمة الجديد في حياتنا؟ هل كل جديد يجب أن نتداول أمره بشكل اجتراري إلى أن يصبح قديمًا ومتجاوزًا، ونصبح نحن متأخرين في فهم العالم؟!

- ٢ -

لقد تعرضت السيبيرنيطيقا حقا لعدة انتقادات من طرف العديد من الفلاسفة والمفكرين تراوحت بين السلبي والإيجابي، لكنها لم تصل إلى حد الرفض... فهناك من اعتبرها وسيلة إيديولوجية[٢]؛ وهناك من اعتبرها انتصارا للإنسان على ذاته باعتبارها تحاول الاشتغال على النموذج الإنساني المعقد أصلا من حيث تكوينه، وذلك من أجل استثمار تعقد الجسم الإنساني بيولوجيا[٣]، ونقل ميكانيزماته الداخلية آليا، عبر شبكات التواصل وغيرها.

إن عالم الإنترنت يريد أن يقودنا نحو حقيقة واحدة ورؤية واحدة تتجلى من خلال عوالم المعلوميات الذي يختلط فيه مفهوم الواقع بالحقيقة، وهكذا يكون المبدع، كصاحب حقيقة أيضًا، في صراع نفسي ذاتي وسط كل هذا: كيف يحاول أن يثير قضايا الإبداع على الإنترنت وبواسطتها؟ قد نسلم بأن الإبداع من داخل الممارسة، يعطي قيمة إضافية للمتكلم وأي انتقاد من الخارج يصبح فقيرًا لأنه لا يعرف عما يتحدث! فإذا أدركنا معنى الحقيقة الإنترنيتية المرتبطة في كثير من الأحيان بمفهوم الافتراض، يصبح الإبداع متاحًا بطرق شتى، إذ الأفكار تتوارد عبر التفاعل، والتعديل متاح وفق ترابطات النص وتداخلاته... فالنص نص لَحْظِيٌّ... وهو بالتالي لعبة احتمالية: يدخل في إمكانات عدة، ويحتمل مسارات

مختلفة.

- ٣ -

ما أحوجنا إلى الإسراع لفك الميتوس عن اللوغوس فى حياتنا بشكل كلى!

لو افترضنا مع القائلين، إن التعالق الإبستيمولوجى القائم بين الأدب والتكنولوجيات الحديثة لا يستند إلى مرجعيات أدبية!... فكيف يا ترى يظل الأديب خارج منظومة التواصل الآن؟ هل من مبرر يجعل المبدع لا يضع منتوجه فى متناول القراء السابحين فى عوالم الإنترنت؟ هل الأدب محصن من الاختراقات «التقنية الحديثة»؟ أظن أن الإجابة بنوع من الحس السوسيولوجى تضعنا أمام «مفارقة - مواجهة» واضحة: منفتحون على التكنولوجيا الرقمية ومنغلقون عليها؛ وهذا ما ولد نقاشًا فيه الكثير من الشجن حول سؤال المشروعية بين حساسيات وأجيال مختلفة... كما أن المرجعية مفهوم كبقية المفاهيم العلمية الأخرى التى تخضع للتطور، والأدب لا يمكنه بهذا المعنى أن يظل ثابت المرجعيات باعتباره فاعلية إنسانية عقلية!

- ٤ -

انطلاقا من ذلك الشجن يمكن تصنيف المنجز المغربى فى مجال الإبداع على الإنترنت إلى ما يلى:

التواصل الرقمى: كاستعمال الرسائل الإلكترونية، والأرشفة، والتنظيم المكتبى، والهاتف الرقمى، والمحادثة الرقمية...

الاستهلاك الرقمى: يبدأ من البحث داخل دواليب محركات البحث المعروفة إلى اقتناء أو نسخ أو قرصنة المعلومات الإلكترونية...

الإبداع الرقمى: استعمال تقنيات الشبكة العنكبوتية للإبداع بها

وبواسطتها، وذلك من خلال الدينامية والترابط والهندسة الرقمية واللغات البرمجية والتفاعلية والشبكية...

النشر الرقمى: وأقصد به نشر المنتوج الإبداعى عن طريق المدونات الشخصية أو المواقع الإلكترونية أو داخل المجلات الرقمية المتخصصة أو عن طريق ما يسمى بالكتاب الإلكترونى الـ "e-book"

تجدر الإشارة إلى أن البحث الأكاديمى فى المجال لا يزال خجولا مع محاولات نادرة ترجع أساسًا إلى عدم تفشى الثقة لدى الكثير من الأكاديميين فى هذه الوسيلة البحثية، وكذا عدم انخراطهم أو انخراط مؤسساتهم فى شبكات المعلومات البحثية المتخصصة أو النسخ الإلكترونية من المجلات... وهذه نظرة تعكس رؤية مجتمعية كلية إلى التقنية كوسيلة عقلانية حاملة لإيديولوجيا رهيبة نتعامل معها بكثير من الخوف الذى يكاد يتحول إلى رُهَابٍ من كل شىء تقنى... وهناك رؤية أخرى تتداول التقنيات المعقدة بنوع من التناول الذى يكاد يحولها إلى ما يشبه الطلاسم، إذ يحاول بعض المبدعين المعاصرين تلفيف إنتاجهم بها وكأننا فى عود أبدى إلى زمن الميتوس الذى ينسب الإبداع إلى أصول غيبية!

- ٥ -

إن الإبداع بواسطة الأدوات الرقمية، يجعل المبدع يلامس عمليًا قضايا التخييل المرهونة بالمعرفة التقنية، إذ أن كل صاحب إبداع على الحوامل الرقمية يصبح منشطرًا بين التقنى بمعناه الحِرَفِى (إجادة تقنيات الصنعة الرقمية) وبين الإبداعى (إجادة صنعة الكتابة)، وهكذا يصبح الرهان مزدوجًا: كيف نوفق بين إكراهات التقنية ومتاهات التخييل الإبداعى [المُمْسِكُ بالفأرة ليس كالممسك بالقلم]؟!

أظن أن المبدع اليوم، وخاصة المنفتح على قضايا التطور

الإنسانى الذى أصبح يعم كل مظاهر الحياة، لن يجد نفسه بمعزل عن مناقشة قضايا من قبيل الدماغ الصناعى والذكاء الاصطناعى والرؤية المعلوماتية والتخطيط الرقمى والتفكير الشبكى... وهى قضايا ساهمت في ظهور رؤى جديدة للوجود والمعرفة والأخلاق... وحطمت الكثير من الوثوقيات والسلط التقليدية فى مجال الإبداع عبر إدخالها لما نسميه بميكانيزمات التطور الذاتى والملاءمة الذاتية والبرمجة الإبداعية...

- ٦ -

شخصيًا، لست من دعاة إغراق النص فى هالة من تقنيات التحريك والتزويق "Techniques d'animation et de design" ولا من دعاة إقحام إبداعات رقمية أخرى لا ينجزها الكاتب بنفسه داخل نصوصه... فعندما أدخل مشهدًا سينمائيًا مثلا داخل نص رقمى قصصى أو شعرى ، ألجأ إلى إقحام رؤية أخرى قد لا أعرف أبعادها الخفية، أو قد أبترها بترًا تعسفيًا من سياقها خاصة إذا كنت لا أجيد مثلا تقنيات قراءتها... ولذلك، أدعو إلى إبداع نص رقمى تفاعلى أو ترابطى... ومنفتح على تقنيات المالتى ميديا لتكون عملية التأليف كلية، وإلا سيصبح النص غير ذى وحدة مرجعية وتصورية وإبداعية... منسجمة، ولا يتغيا تطوير الأدب على الواجهة الإنترنيتية، بل غرضه الإدهاش والتطاول على حقوق الملكية الفكرية التى يجب على المبدع أن يقدرها أكثر من أى شخص آخر.

- ٧ -

قد نعتبر أن جماليات الكتابة الرقمية وغواياتها، يستند إلى تطوير بعض من أسئلة البحث فى القضايا التالية:

العرض على الشاشة عوض الورق: عندما يتغير الحامل تتبدل الخطابات والرهانات والتقنيات...

الدينامية: من أهم خصائصها ظهور المتلقى التقنى...

الترابط: لم يعد النص واحداً وذا اتجاه سطرى، بل متعددا وكثير التشعبات...

الهندسة الرقمية: التفكير المسبق فى وضع تصميم أو خطاطة برمجية للعلائق الممكنة بين النصوص...

اللغات البرمجية: لم تعد اللغة مقتصرة على اللسان والكلام... بل نسقا يتضمن لغات معلوماتية وبرامج أغنت لغة الإبداع التقليدية...

التفاعلية: إمكانية المشاركة فى كتابة النص، أو الرد عليه، أو تحليله، أو الاحتفاظ به... بسهولة ومرونة...

الشبكية: يتكون النص من شبكة من النصوص المتداخلة التى يكمل بعضها البعض... مع ظهور مفهوم «اللعب القرائى»...

التشجير الإلكترونى "Arborescence électronique": تتيح للقارئ الإلكترونى المُجيد لقواعد القراءة الإلكترونية ممارسة عملية الارتقاء داخل النص... بشكل هرمى يمكنه أن يوضح التصور العام للنص الإبداعى...

تلك بعض من الإغراءات المرتبطة بالإبداع السيبيرنيطيقى ما دام علم السيبيرنيطيقا ككل، هو علم التواصلات الممكنة، والعلم الذى يهتم بالانتظام والانسجام داخل الكائن الحى والآلة... ولعل ذلك التداخل بين الإنسان والآلة يطرح الكثير من الإشكالات المفتوحة على المبدع والناقد معاً.

الهوامش

(1) Nicholas Negroponte; L'homme numérique; Robert Laffont; Paris; 1995.

(2) Jürgen Habermas; La technique et la science comme idéologie; Gallimard; Paris; 1973.

(3) Michel Morange; Histoire de la biologie moléculaire; La découverte; Paris; 1994.





خامساً: نوافذ

- ظاهرة القبح فى أدب الطليعة الأرجنتينى
- إطلالة على الرواية النسائية فى أسبانيا
- تطور الفن الروائى المعاصر فى الأدب الصينى
- قضايا المرأة فى روايات راشد الخيرى
- الرواية الألمانية المعاصرة تتجدد
- الإخوة كارامازوف

ظاهرة القبح فى أدب الطليعة الأرجنتينى: روبرتو آرلت

فنون الطليعة فى أمريكا اللاتينية:

د. عبير عبد العزيز

يهدف البحث الذى نحن بصدده الآن إلى إلقاء الضوء على ظاهرة فى الأدب الأرجنتينى وتحديدًا فى فن الرواية والقصة القصيرة، بدأت فى العشرينيات من القرن العشرين واستمرت حتى أواخر الأربعينيات، ألا وهى ظاهرة «القبح»، وذلك من خلال الأعمال الروائية للكاتب الأرجنتينى Roberto Arlt «روبرتو آرلت» (١٩٠٠ ـ ١٩٤٢) ولعل النجاح الكبير الذى شهده أدب أمريكا اللاتينية منذ هذه الحقبة وإلى الآن مرجعه إرهاصات فنون الطليعة التى نشأت أول ما نشأت فى أوروبا ثم انتقلت إلى الدول اللاتينية مباشرة، دون المرور بإسبانيا أولاً، وهى التى اعتادت الدول اللاتينية استقبال الاتجاهات الأدبية الحديثة منها فى السابق .

وقد واكب ظهور فن الطليعة[١] أحداث تاريخية مهمة مثل الحرب العالمية الأولى والثورة البلشفية والتى أثرت بدورها تأثيرًا عميقًا فى الخطوط الفنية التى أبرزتها حركات الطليعة فى مراحلها الأولى .

ويعرف أن شرارة فنون الطليعة اندلعت تحديدًا فى فرنسا، وامتدت بعض ذلك إلى بقية الدول الأوروبية التى نشأت فيها بدورها اتجاهات أخرى، وتمثلت فى حركات فنية مثل السريالية، التكعيبية، التعبيرية، التخليقية، الماورائية، الدادية، والمستقبلية الروسية والإيطالية .

وقد تلقت الدول اللاتينية المذاهب الفنية الجديدة، وما فتأت أن صبغتها بصبغتها اللاتينية المحلية ونتج تزاوج بين النوعين الأدبيين قام بدوره بترسيخ نوع فنى جديد صبغ الفن الأوروبى بصبغة جديدة من فنون الإنديخنيز[٢] (السكان الأصليين)، والكريونيزم (المهاجرون من أصل أوروبى)، إضافة إلى الفنون الإفريقية والعربية التى تواجدت فى القارة منذ سنوات طويلة وتطور هذا المزيج بدورة ليصل بعد ذلك إلى تخليق التيار الأشهر فى القارة اللاتينية والمعروف بالواقعية السحرية[٣].

وقد تحمس لهذا الطراز الفنى الجديد مجموعة كبيرة من شباب الكتاب فى دول أمريكا اللاتينية وعلى رأسهم: خورخى لويس بورخس، راؤول كاستيلنوفو، مارتين آدان، فليسبرتو إرناندث، ماثيدونيو فرنادندث، روبرتو آرلت وأوكتافيوباث، بين آخرين مع الأخذ فى الاعتبار أن بيونس آيرس ظلت تمثل بؤرة التعبير التى تمثلت فى حركتين أدبيتين شهيرتين وهما بويدو (Boedo) وفلوريدا (Florida)[٤] واستلهمت الأولى مدرسة «المستقبلية الروسية» والروح الثورية من خلال الفن القصصى، وإنضم إليها روبرتو آرلت، بينما انحاز أعضاء فلوريدا ومنهم بورخس إلى الشعر، ولم يتمسكوا بالفكر الثورى، وأغرقوا فى مفهوم الأدب الفنى بعيدًا عن المعنى الثورى.

روبرتو آرلت

ولعل الشقاء الذى عانى منه روبرتو آرلت[٥] طوال حياته، والمتمثل فى طفولته البائسة مع هجران الأب لعائلته، ومرض الأم قد ترك بصمة بارزة على آرلت كشخص وكفنان، كما أن وضعه كمهاجر فى أرض جديدة، جعله من مواطنى الدرجة الثانية فى المجتمع الأرجنتينى، ولذلك نجد أن كل أعماله تتركز على البؤس والشقاء الذى عانى منه. وعليه ليس بغريب انضمام آرلت إلى لواء حركة Poedo الأدبية التى اتخذت الرواية الروسية نموذجًا إلى حد كبير، ولذلك نجد تشابهًا كبيرًا بين موتيفات آرلت وكاتب مثل فيودور دستوفيسكى خاصة فيما يتصل بعنصر الفقر والجنون والجريمة وسيادة البطل الذكورى فى كافة الأحيان، إضافة إلى جزئية السيرة الذاتية[٦] التى تتلون تبعًا لموضوع العمل فى شكل صلة سردية مضللة فى أحيان كثيرة .

وقد تشبع آرلت بمعان «الفن الجديد»، الذى اعتبره النقاد وعلى رأسهم بيتريرجر[٧] بمثابة البذرة الأولية للحداثة، التى مشى على نهجها الآخرون. وحاول آرلت تقديم نصه الأدبى آخذًا فى الاعتبار أربعة محاور أساسية يبنى عليها ذاك النص وهى: ما هو جديد، ما هو صادم، تقطيع النص، والكتابة الأتوماتيكية[٨]. ويتضامن مع تلك العناصر عناصر أخرى مثل حرية تخليق النص، المباشرة الشديدة فى العملية السردية، مساواة الشكل بالمضمون، التأكيد على اللغة كمجرد أداة فى النص وليست غاية، مثلما شدد الشاعر التشيلى Vicente Huidobro ـ مؤسس التخليقية ـ على أن عملية القطع مع عنصر اللغة بنسقه التعبيرى السابق ومقاطعة الأشكال القديمة ضرورة لتدشين الفن الجديد. وفى هذا السياق ردد عبارته الشهيرة أيها الشعراء لماذا تغنون للزهرة، دعوها لتنبت فى القصيدة .

آرلت ومغامرة الكتابة «القبيحة»:

وتجيء جزئية القبح والتشويه فى المقام الأول الذى تبنى عليه موتيفات أعمال آرلت، واللتان تتضحان فى روايته الأولى «اللعبة الخطرة» (١٩٢٤) وكان عنوانها الأصلى «الحياة القذرة» وبعد هذا العمل بمثابة اللبنة الأولى التى دللت على توجه آرلت إلى توظيف «القبح» كعنصر فنى تبنى على أساسه أعماله الأدبية، وتتناول الرواية فى شكل أوتوبيوجرافى[٩] حياة البطل (سلفيوأستيير)، وهو صبى ينشأ فى بيئة متواضعة فى أحد أحياء العاصمة الأرجنتينية بوينس آيرس وتتعرض لطفولته البائسة، ومعاناة أمه وشقيقته بعد أن هجر الأب العائلة ومحاولة الصبى كسب العيش لنفسه ولعائلته من خلال العمل فى العديد من المهن الدنيا، فيصطدم بالواقع القاسى والمعاناة وسوء معاملة الجميع، ويتخلى بعد ذلك عن حلمه فى أن يصبح مخترعًا، ويشكل عصابة من الصبية يحاولون السرقة إلى أن ينتهى به الأمر بأن يشى بأصدقائه، بينما يترقى هو ليصبح بائعًا جوالاً .

ويسيطر عنصر القبح على مسار الرواية بدءًا من الكيان العائلى المشوه المفتقد لغياب الأب، الذى هرب بدوره، والأم قليلة الحيلة، والشقيقة العليلة، إضافة إلى مفاهيم أخرى مثل الطفولة، الغارقة فى البؤس والصداقة التى تنتهى بالخيانة، والحب، الذى يبدو ككيان ناقص غير مكتمل يحول دون استمراره الفروق الإجتماعية والمادية، إضافة إلى موتيفات فرعية أخرى مثل الإحساس بالدونية فى مجتمع يبدو غريبا، والجريمة والانتحار، وكل ذلك من خلال تكوين لشخوص أغلبهم إن لم يكن جميعهم من ذوى العاهات، أو دميمى الخلقة ما بين الأعمى والكسيح والأحدب، وغيرها من الشخوص المشوهة.

وفى أحد المواقف يشير البطل سيلفيو بصوت هادئ يتحدث فيه إلى نفسه واصفًا إحدى الجارات: «السيدة ريبيكا تنتمى إلى شجيرة

اليهود. روحها دنيئة لأن جسدها ضئيل. تسير وكأنها حيوان مثل كلب البحر، وتتفحص كل ما حولها بعينى صقر».

وفى الروايتين التاليتين لآرلت وهما «المجانين السبع»، و«قاذفو اللهب»، يتابع الكاتب الأرجنتينى فى عملية سردية تبدو أكثر تكاملاً حياة شاب، يدعى «أوجوستو ريمو إردوساين»، ويمثل اردوساين التطور المنطقى لبطل اللعبة الخطرة «سيلفيوأستيير»، فهو ينتمى إلى قاع الطبقة المتوسطة، موظف بسيط متزوج حديثًا من «إلسا» نموذج المرأة الشابة المتطلعة والقاسية فى آن واحد، ويتركز عنصر التقبيح فى الروايتين، (الثانية امتداد للأولى بنفس الشخوص)، على الناحية النفسية، فالبطل يعانى من مشاكل سيكولوجية هائلة تصل إلى وصفه بالجنون فى كثير من الأحيان، كما أنه يعانى من عقدة الاضطهاد ممن حوله، بما فى ذلك زوجته وعائلته، وأصدقائه وزملائه فى العمل، فيعانى دومًا من احتمالية أن يأذيه الآخرون، ناهيك عن العلاقة الشائكة التى تربطه بزوجته والتى تؤدى بها فى النهاية إلى هجرة لتلحق بشخص آخر .

وتتكشف جزئية الشخوص المشوهة فى العملية المذكورين فى التنوع الذى تتصف به «كائنات آرلت، والتى تتفاوت ما بين المنجم (العراف)، وهو زعيم عالم سرى و«مخصى» فى آن واحد، وإرجيتا، وهو الصيدلانى المعتوه الذى يخال نفسه «نبيًا»، «والباحث عن الذهب» وإيبولتيا وهى فتاة ليل متزوجة من إرجتيا وعرجاء فى الوقت نفسه، تلك هى شخوص العمل الرئيسية والتى تتجلى فيها سمات التشوية النفسى والبدنى والعقلى فرادى أو مجتمعة.

ويقدم آرلت فى روايته الرابعة والأخيرة «الحب المسحور»، جميع عناصر القبح والتهميش والإغراق فى التشويه فى كل ما يختص بالفرد والعائلة والمجتمع فى بوينس آيرس، إلا أنه هذه المرة يمزج ما بين الفن القصصى والدارمى المسرحى فتسيطر على الرواية

الأجواء المسرحية التى يتناوب السرد الروائى فيها الحدث و الحوار بين الأشخاص، والمنولوج الطويل على لسان الشخصية المحورية، والذكورية دائمًا فى أعمال آرلت، وهو «إستانيسالو بالدير» بطل الرواية الأخيرة .

وتجىء كينونة البطل هذه المرة مغايرة تمامًا لقالب البطولة النمطى الذى اعتاد آرلت على تقديمة، فهو وإن كان شابًا موظفًا متزوجًا، إلا أنه هذه المرة ناجح فى عمله، مسيطر على حياته الزوجية، متزن من الناحية العقلية والنفسية، إلا أن فكرة «عفه المرأة تسيطر على عقل وجوارحه، ويجد نفسه عالقًا فى مغامرة مع فتاة شابة، تدعى «إيرين»، ويظل على مدار الرواية فى متاهة البحث عن الحقيقة، إلى أن يكتشف أو يشبه له أنه أكتشف أنها ليست عذراء.

وفى «الحب المسحور»، تبدو جزئية الميل إلى القبح وقد اتخذت أبعادًا أكثر نضجًا وحرفية عند آرلت، فهو يعنى فى هذه الرواية بكشف الواقع المزيف من خلال قضية عفة المرأة، وازدواجية المجتمع فى نظرته إلى المرأة متمثلة فى شخصية بالدير، الذى يعطى لنفسه الحق فى الدخول فى مغامرة عاطفية مع فتاة تصغره، وعلى الرغم من أنه زوج وأب، إلا أنه فى الوقت نفسه يرى أن التحقيق من عذرية الفتاة التى غرم بها حق مشروع، بل أن الأمر يصل إلى أن ينفصل عنها ويهجرها لنفس السبب، ويأبى بالدير أو الكاتب على لسانه فى أن يريح القارئ فنسمع صوتًا يؤكد له عزمه على أنه سيعود إلى الفتاة مرة أخرى مؤكدًا: «نعم ستعود سوف تعودً».

شخوص آرت .. مخلوقات قبيحة فى فضاء شاسع

وفيما يتعلق بشخوص الرواية عند آرلت، نجد أن جميعهم يتناوبون جزئية التشويه و القبح، أو الاثنين معًا على المستويين الشكلى والنفسى.

ولا شك فى أن تأثر روبرتو آرلت بالمذهب الطليعى الحديث، والذى اعتقد فى التأثير الصادم للأدب[١٠] والبحث عن كل ما هو جديد، قد ظهر جليًا فى انتقائه لشخوص أعماله، والذين تراوحت سماتهم ما بين: التشوية، الغرابة، والتهميش، والمعاناة النفسية التى تصل الى حد الجنون .

ويؤكد على تسلط فكرة الميل إلى التشويه والتركيز على القبح كفلسفة ومذهب أدبى عند آرلت القصة القصيرة الشهيرة التى كتبها آرلت بعنوان «الأحدب»[١١] وتسرد عالم الشخصية المحورية «ريجولبتو» وهو شخص أحدب أشده، يعمل ماسح أحذية فى قاع مدينة بوينس آيرس، ويلتقى البطل، بمضاده[١٢] ـ ريجولتيو ـ الذى يستفزه بهيئة الرثه، ملامحه المنفرة، وقامته العجيبة، ومجمل شكله الذى يضعه فى حلقة متوسطه ما بين الإنسان والحيوان بحسب البطل:

«كنت أجلس فى مواجهة إحدى الموائد متأملا وقد انغمس أنفى فى فنجان القهوة، وعندما رفعت رَأسى ميزت شخصًا أحدب، فإذا به يرمقنى بكل اهتمام وقد جلس فى وضع عديم الاحتشام (...) كان شديد القصر حتى أن أكتافه كانت تصل بالكاد إلى حافة المائدة، وكما حكيت لكم من قبل كان يتأمل ما يدور حوله باهتمام، ولكن ما كان يثير حوله الانطباع الغريب بالإضافة إلى ذلك السنام هو رأسه المربع، وذلك الوجه الطويل البيضاوى، حتى أن جمجمته من الخلف بدت وكأنها لبغل، بينما محياه لحصان، بقيت للحظة أتأمل ذلك الأحدب بفضول من يرقب ضفدع قد تسمر أمامه، وذلك من دون أن يشعر بأى حرج».

وباستعراض أعمال آرلت الروائية والقصصية نجد أن الشخوص الذين دائما ما يعانون من التشوه الجسدى والنفسى والعصبى، يتم تقديهم من خلال وصف حسى دقيق يميل إلى إظهار البطل بمظهر

المسخ مثلما هو الحال مع ريجوليتو، ثم يبدأ فى إضافة مواصفات الشخص الأخرى من انتمائه إلى قاع المجتمع، بما فى ذلك فقره الشديد، وقلة حيلته وبإحساسه بالضآلة أمام مجتمع قاس، ثم يعرض لمشاكلة النفسية والتى تصل به بعد ذلك إلى حافة الجنون .

وهكذا نجد أن عنصر القبح يجىء فى خط مواز دائمًا للمشاكل النفسية التى يواجهها البطل عند آرلت. وبتصنيف جموع الشخوص عند الكاتب، يتضح سيادة «البطل الذكورى»، المصحوب بضمير الأنا ليقص الرواية من وجهة نظر أحادية، ترتكز إلى حد كبير على التشوية المادى والمعنوى. فكل من «سيليفوأستيير» و«إردوساين»، و«بالدير» شخوص ذكورية تعكس نموذج البطل، وسماته المتشابهة[١٣] عند روبرتو آرلت، كما أن بطل آرلت يتمركز دائما فى نواة السرد، فالعالم مرأى بعينيه، ويخضع لوجهة نظر أحادية تختص به وحده دون شخوص العمل الآخرين .

وفى حين يعتبر البطل نواة الحديث، نجد أن المرأة تلعب دومًا دور الإداة التى تحرك هذا الحدث، فهى تقف فى ركن نائى لدفع سير الأحداث عن بعد، إلا أنها لا تحتل النقطة المركزية فى سرد آرلت، فلم تكن لتنازع البطل فى مكانته المتصدرة أو أن ينطقها الكاتب، فهى دائمًا فى ظل هامشى، ولا تجسر على مضاهاة البطل من حيث حجم التواجد فى النص، أو حرية التعبير ويضع آرلت المرأة دائمًا فى قوالب نمطية محدودة، فهى أم هزيلة ضعيفة لا حيلة لها مثل والدة سيلفيو، أو على النقيض متسلطة براجماتية مثل الحماة فى «الأحدب»، و«الحب المسحور» وعلى صعيد آخر نجد أن تقديم صورة المرأة الشابة يجىء على نفس النحو السلبى، فهى إما زوجة شابة متسلطة تفتقر إلى العاطفة والحنان مثل زوجة ريمو إردوساين وخطيبة بطل «الأحدب» التى تنظر إلى الزواج باعتباره قالبًا اجتماعيًا براجماتيًا بعيدًا عن أية عاطفة، بينما النموذج الآخر

المتمثل فى الفتاة اللعوب مثل عشيقة بالدير، ويتطور هذا النموذج الأخير ليظهر كثيراً فى شكل «فتاة الليل» الغالب على الشخصية النسائية فى «المجانين السبعة»، و«قاذفو اللهب».

وأحيانًا يستمد عنصر التهويل والمبالغة بآرلت، لنجد أن فتاة الليل قد تكون «عرجاء»، أو «عمياء»، وذلك إمعانًا فى خلق محيط سلبى يعكس مدى فشل المنتمين إليه من الرجال والنساء على حد سواء .

وفى إطار العلاقة بين الرجل والمرأة يبرز الجنس(١٤) كعنصر مشوه أخر، فيظهر الاثنان ويحاول كل منهما أن يقتنص أكبر فائدة من الآخر، وتبدو نظرة البطل إلى المرأة يشوبها الكثير من التناقض، فهى بالنسبة له مثال نموذجى سامى يصعب الارتقاء إليه أو على النقيض فتاة ليل أو قوادة .

المكان عن آرلت : كائن مشوه آخر .

ويمتد عنصر التشويه والميل إلى القبح عند آرلت ليشمل المكان وهذا الأخير لا يبدو كمجرد إطار تجرى فيه الأحداث بل يصبح كائنا مشوها آخر ينضم لشخوص آرلت، ففضاء آرلت الذى تسبح فيه شخوصه يتمثل فى قاع المدينة، فى المقام الأول، كما أن هناك فضاءات أخرى تسيطر على روايات آرلت وهى، الفضاء الفانتارى، و الفضاء النفسس الخاص بسيكولوجية البطل .

ويبدو أبطال آرلت مرتبطين بأماكن محددة، (١٥) تكاد تظهر فى جميع أعمالة، المنزل، وبيت البغاء، على رأسها ويلاحظ أن المكان عند آرلت» مغلقًا، أى أن الأحداث تدور فى إطار محدد مثل غرف المنزل، مكتب العمل، إلخ، بينما ينأى الكاتب بعالمه عن الفضاء المفتوح مثل الطريق وأماكن الطبيعة على سبيل المثال، وربما دلل ذلك على رغبته فى إبراز الشخوص مثل كائنات مقيدة إلى أماكن يبت فيها مصيرها، وتصبح لصيقة بأصحابها لا تتجزأ عنهم.

ويلعب المكان دورًا بارزًا فى أعمال آرلت الروائية، فأحيانًا يكون ملاذًا للبطل، وأحيانًا أخرى نافذة من نوافذ الحياة تجعله يطلع على أبعاد جديدة للعالم من حوله ولعل أكبر دليل على ذلك رواية آرلت الأولى «اللعبة الخطرة»، فنجد سيلفيو ينتقل فى أماكن مغلقة، بدءًا ببيته، ومرورًا بالحانوت الذى عمل به، ثم مخزن الورق، ثم الوكر الذى اعتاد مقابلة أصدقائه به، ونهاية بمنزل الرجل الذى كانوا على وشك أن يسرقوه.

فى حين أن المكان فى الروايتين التاليتين «المجانين السبعة» و«قاذفو اللهب»، لايحتوى على نفس القفزات مثل اللعبة الغاضبة، بل يبدو ثابتًا إلى حد كبير وتتركز الأحداث فى بيت «العراف»، الذى يضم الشخوص جميعها، بينما يتواصل عامل الوصف الدقيق للأمكنة، وهى سمة وملمح واضح من سمات السرد عند آرلت.

وتتنوع لغة وصف المكان بحسب الشخص والظرف، فنجدها تميل إلى التفصيل والدقة وإبراز كل ما هو قبيح وسلبى فى رواياته الأربع وقصصة القصيرة كما أن إيقاع السرد يرتبط بالمكان فى أحيان كثيرة خاصة تلك التى تجىء شكل مونولوج طويل بطلة الراوى .

ميكانيكية السرد : الحكى فى الاتجاه المضاد .

الرواية الطليعية مثلها مثل فنون الطليعة نفسها أخذت تبحث عن طريقة حديثة ومبتكرة تعبر بها عن نفسها ومحاولة فى الوقت نفسه كسر القالب الروائى النمطى الذى سبقها وتمثل فى رواية مثل رواية الطبيعة، ورواية عادات وتقاليد المجتمع، واتخذت لنفسها طابعًا جديدًا، أطلق عليه البعض لفظ Antinarrativa، أو «الرواية المضادة»

وترتكز «الرواية المضادة» على إستراتيجيات سردية جديدة، أولها كسر وحدة العمل الروائى، وتفتيت النص، وإعادة تركيبه من

خلال مشاهد روائية تبدو منفصلة، وغير مألوفة فيما سمى بظاهرة المونتاج «الروائى»(١٧).

وقد أثرت عناصر مثل كسر وحدة النص، والكولاج، وتعددية بؤرة السرد على بنية الحكى عند آرلت بشكل كبير، وقام بتوظيف هذه العناصر لصالح مذهبه الذى رفع شعار القبح والتشويه كسمة رئيسية لأدبه.

وتقنية آرلت السردية تعتمد على معاهدة وثيقة تربط بين الكاتب ـ الراوية ـ الملتقى، فى شكل لعبة سردية محكمة، ويمارس مهمة الحكى فى روايات آرلت وأغلب قصصه القصيرة ضمير «الأنا»، فى شكل أوتوبيوجرافى «ملفق، ويقصد بذلك توظيف عناصر من حياة الكاتب الأصلية ومزجها بالخيال الروائى، عن طريق همزة وصل هو البطل الرواى، والذى لا يستنكر أبدًا أن يحل القارئ فى النص نفسه، بل يدعوه، ويدرجة فى ذاك النص، ويقوم بالشرح له فى أحيان كثيرة .

وعلى الرغم من سيادة ضمير الأنا فى السرد، إلا أن النص فى كثير من الأحيان يعطى الفرصة لرواة أخرين من المستوى الثانى، ليقوموا بالمشاركة فى النص، وبعرض فكرهم ووجهة نظرهم فيظهر النص متعدد الرؤى، ومتداخل مستويات السرد به، فنجد أن هناك عدة أصوات متراكبة، يقودها دائمًا البطل المهيمن .

وفى رواية آرلت الأخيرة «الحب المسحور» نجد أن ميكانيكية السرد تختلف عما سبقها وتظهر فى إطار جديد، فبينما يرتفع صوت البطل «بالدير»، نجد أن هناك صوتًا آخر، يقوم بالتعليق على الأحداث مستخدمًا ضمير الأنا، ويعرف هذا الصوت الراوى جميع التفاصيل الخاصة، بالبطل وبالشخوص الآخرين، ويظهر فى الخلفية فى خط مواز للبطل، يترصد تحركاته وأفعاله بالمثل

للآخرين، بل ويصل الأمر فى نهاية العمل إلى ظهور هذا الصوت الذى يتحدى البطل قائلاً له «سوف تعود .. أجل سوف تعود».

ولعل من أكثر الملامح التى ميزت السرد فى الرواية الطليعية بوجه عام وظهرت عند آرلت بشكل خاص شفاهية السرد، فنرى أن الكاتب يتوجة بشكل مباشر للقارئ وكأنه حاضر أمامه فى نفس محيط الرواية، بينما يجلس الراوية ليقوم بدوره كهمزة الوصل بين الطرفين، وبعبارة أخرى تنشط علاقة ديناميكية بين الأطراف الثلاثة: الكاتب - البطل (الراوى) - القارئ، فالقارئ فى فن الطليعة يحظى بتقدير بالغ، ودليل على ذلك تقنية أندريه بريتون فى الكتابة الأوتوماتيكية .

وقد انعكست هذه التقنيات على استراتيجية آرلت فنراه يمعن النظر فى تقديم الشخوص بجانبها السلبى وقبحها البين على المستويين الخلقى والنفسى، ويبدو فى روايتة الأخيرة «الحب المسحور»، وقد أمسك بالخيوط السردية، وأخذ الحق كل الحق فى وصف البطل على النحو السلبى المنفر التالى: «كان وجهه يلمع بإفراز دهنى واضح، ظهره محنى بشكل ظاهر، قامته منحنية، وموخرته كبيرة، قفصة الصدرى مقوس، وذراعاه طويلان خاملان، وحركاته غير متوازنة وعلى الرغم من أنه فى عامه السادس والعشرين، إلا أن وجهه اكتسى بالتجاعيد، وحين يسير كان يجر قدميه. ومع كل هذا كان له كرش لا يستهان به» .

الهوامش

(1) Jimenez, Millan Antonio,Vanguardia, ideologia: Aproximacio la historia de las literaturas de vanguandia en Europa (1900 – 1930) , Universidad de Malaga,1984, p.19.

(٢) يقصد بـ الاند يخنيزم " السكان الأصليين فى أمريكا اللاتينية

(3) Goice, Cdmoil, Historia de la novala Hispanoameicana, Valporaiso, 1972.

(4) Collazos, Oscar, los Vanguardismos en laAmerica Latina, ediciones del bolsillo, Barcelona, 1977.

(٥) روبرتو جودوفريدو كريستوفرسين آرلت ابن لمهاجرين، أب من أصل ألمانى وأم إيطالية وقد عانى من شظف العيش وهو صغير وعانى من طفولة بائسة، فقد هجرهم الأب، واضطر إلى أن يعول أسرته المكونة من أمه وشقيقته المريضة، وهو فى الثالثة عشرة من عمره، ومارس أعمالا دنيا مثل بائع جوال، وغيرها أن استقر فى صحيفة وعمل مراسلا فى إسبانيا والمغرب وتنوع نتاجه الأدبى ما بين الرواية والقصة القصيرة والمسرح وأدب الرحلات، ومن أشهر أعماله اللعبة الغاضبة (١٩٢٤) والمجانين السبع (١٩٢٩)، وقاذفو اللهب (١٩٣١) والحب المسحور (١٩٣٢)، والصحراء تدخل المدينة (١٩٤٢).

(6) Catelli, Nora El espaico autobiografico, Editoral Lunen, Barcelona, 1990.

(7) Burger, peter, Teoria de la vanguardia, Ediciones peninsula, Barcelona, 1987, P.5.

(8) Escritura automatica de Andre Breton.

(9) Pizarro, Ana, Sobre Huidobro y las vanguadias, Editorial Universidad de santiage, santiogo 1994, P.89.

(10) Sulla, Entic, Teoria de la novela, Critica Barcelona, 1996, P. 190.

(11) Burger, Peter, Teoria de la vanguardia, OP.Cit. P.117.

(١٢) مجلة أخبار الأدب،العدد رقم ٥٣٢، سبتمبر ٢٠٠٣ روبرتو آرلت، «الأحدب»، ترجمة د. عبير محمد عبد الحافظ.

(13) Guzmann, Rita, Roberto Arlt ; El arte calidocopio, seruicue editorial, Universidad de pais uasco, 1984, P. 42.

(14) Masotta, Oscar, sexo y traicion en la obra de Roberto Arlt, centro editor de America Latina, Buenos Ainres, 1982.

(15) Guillan, Ricardo, Espacio y Novela, Antonio Bosch editor, Barcelona, 1980, P. 58.

(16) Baquaro Goyanes, Mariano, Estructuas de la novela actual, Editorial casalia, Madvid, 1995, P. 163.

(17) Shwartz,Jorge, Las vanguardias, textos pragmaticos y Criticos, Catedra,Madrid,1991.

(18) Gutzmann , Rita, Roberto Artl : El arte caleidosco Poio, OP. Cit, P. 132.

(19) Eco, Umberto, Lector in fabula, lumen Barcelona 1981.



إطلالة على الرواية النسائية فى إسبانيا منذ بواكيرها حتى نهاية القرن العشرين

د. فاطمة مكى

هناك كثير من الأسباب التى تتحكم فى قلة عدد الروائيات فى الأدب العالمى، وهى أسباب لا تتعلق بأية حال من الأحوال بمحدودية موهبة المرأة أو ضعف قدرتها على الإبداع لكنها أسباب تتصل بالنظام الاجتماعى والاقتصادى والسياسى، الذى عاشت فيه المرأة على مر التاريخ والذى وضع قواعده المجتمع الذكورى وفكره. وعلى الرغم من سطوع نجم الكثير من النساء فى مجالات متعددة وفى أزمنة مختلفة فإننا نجد أنهن يمثلن نماذج نادرة سمحت لها الظروف الاستثنائية بالظهور والتألق.

ولحسن الحظ فإن القرن التاسع عشر جاء ليشهد قوة فى رد الفعل النسائى تجاه تلك الظروف المقيدة والمعوقة. ولكن، وبتحليل تطور موقف المرأة فى القرون الأخيرة نرى أن هناك تقدمًا واضحًا يدعونا إلى التفاؤل، فقد أثبتت المرأة وجودها المكثف على المستوى العالمى وبشكل خاص فى مجال الأدب.

«العصر الذهبى» (القرنان السادس والسابع عشر)

إن أول روائيةإسبانية تصل إلينا أخبارها ترجع للقرن السادس عشر الميلادى و هى بياتريث برنال .Beatriz Bernal وكانت روايتها السيد كريستاليان Don Cristalián تنتمى لنوع روائى شهير وذى رواج كبير فى ذلك الوقت وهو «روايات الفروسية» ، وقد جاء هذا العمل مثل غيره من الأعمال، التى تنتمى لهذا الجنس الروائى حافل بالمغامرات والمؤامرات والمكائد والمواقف المعقدة ومليء بقصص عن وحوش أسطورية وكائنات خرافية ومعارك وبطولات حربية وحكايات عن أميرات ونساء جميلات ، حيث ترتكز المغامرة فى الرواية بصفة أساسية على هدف واحد: تحريرالمحبوبة من سحر أو سلطة ما للوصول إليها ونيل حبها.

وتلك الرواية لم تتميز عن مثيلاتها المكتوبة فى ذلك الوقت لكنها فى رأى بعض النقاد ليست أسوأ من بعض الروايات التى حكم عليها سرفانتس Cervantesبالحرق فى ذلك المشهد الشهير من روايته دون كيشوت Don Quijote والذى قام فيه البطل بحرق روايات الفروسية. وقد قامت إحدى بنات المؤلفة بإعادة طبع هذه الرواية سنة ١٥٨٧، وهى تعد الرواية الأولى التى كتبتها امرأة فى الأدب الإسبانى.

روائية أخرى هى ماريا دى ثاياس إى مونتيمايور María de Zayas Y Montemayor كانت من أوليات الكاتبات البارزات فى القرن السابع عشر. ولدت مونتيمايور سنة ١٥٩٠فى مدريد، وكانت تنتمى لعائلة نبيلة، قضت بعض سنوات عمرها فى نابولى ثم عاشت فى مدينة سرقسطة الإسبانية ، وكانت تربطها صداقة قوية بالشاعرة والكاتبة المسرحية الإشبيلية الشهيرة آنا كارو Ana Caro ومع ذلك نفتقد الكثير من المعلومات أو الأخبار عن حياتها الشخصية. ولقد حازت مونتيمايور على إعجاب الكُتّاب المعاصرين

لها وتقديرهم. وتعد الطبعات المتكررة لرواياتها فى القرن السابع عشر دليلاً واضحًا على شعبيتها ونجاحها ككاتبة روائية.

وقد ظهرت المجموعة القصصية الأولى لها فى سرقسطة سنة ١٦٣٧ تحت عنوان الروايات المثالية وروايات الحب Novelas ejemplares y amorosas والتى طبعت مرة أخرى فى السنة اللاحقة بعد إجراء التصحيحات وإدخال بعض التعديلات. كما ظهر الجزء الآخر لهذه الرواية سنة١٦٤٧ تحت عنوان انكشاف خديعة الحب، الجزء الثانى من الاحتفال و اللهو الشريف

Desengaños amorosos, segunda parte del sarao y entretenimiento honesto

وتدور أحداث هذه الروايات - فى المقام الأول - حول تجارب عاطفية للبطلات، فالحب يشكل الموضوع الأساسى لقصصها، ولكن القصة فى هذه الروايات لا تنتهى نهاية طيبة، فالنساء لا ينلن حظهن من السعادة. ومن هنا تتطرق الكاتبة إلى موضوع آخر رئيسى ألا وهو: الظروف المحيطة بالمرأة فى ذلك العصر، فيظهر بصورة مكثفة وملحة الوضع المتدنى، الذى تجد المرأة فيه نفسها مقارنةً بالرجل. ويظهر هذا جليًا فى جزء من خطاب لـ لاورا بطلة الرواية إذ تقول:

«ياقضاة العالم ومشرعيه، لماذا تقيدون أيدينا أمام الانتقام وتلغون قوتنا أمام آرائكم الخاطئة فتحرموننا من التعليم ومن السلاح، أليست أرواحنا كأرواح الرجال؟ إنكم منذ ولادتنا تعاملوننا كالأشياء فتضعفوا من روح القوة عندنا بمخاوف وهواجس حول الشرف والحياة وتخدعوننا وتعطوننا أدوات الغزل وتقولون إنها سلاح ، وتعطوننا الوسادة وتزعمون أنها الكتاب».

يمكن الجزم أن ماريا دى ثاياس تعد من أشرس وأقدم المدافعات عن المرأة فى إسبانيا، وهى تعرض هذا الموضوع بطريقة مباشرة

وجدلية، وتتعجب الكاتبة فى رواية البراءة المخدوعة La inocencia engañada مما تقاسيه المرأة من تعاسة بسبب قسوة الرجال فتقول «أما عن القسوة وما تعانيه المرأة منها فلا يجب الثقة فى الأخ أو فى الزوج فكلهم رجال» .

ولم تكن ماريا دى ثاياس فقط من أوليات الروائيات الإسبانيات دفاعًا عن حقوق المرأة ، بل كانت أيضًا ذات موهبة أدبية عالية فقد تميزت بالأسلوب الرشيق والبراق فى الكتابة. وكانت أيضًا كاتبة تتطرق للموضوعات الشائكة ببساطة وتلقائية متناهية وقد اتهمت فى ذلك بكونها سيدة شديدة الجرأة .

لقد سبقت ماريا دى ثاياس عصرها، سواء فى توجهاتها نحو فكرة تحرير المرأة أو فى اتجاهها نحو التيار الرومانسى الذى ميز أدب النصف الأول من القرن التاسع عشر، فلقد كانت أول من مهد لذلك التيار من حيث تناول العواطف الإنسانية والبعد التراجيدى لمشاعر الأبطال بشكل قوى ومبالغ فيه وتوحدهم مع الطبيعة مع الإصرار على وصف المناظر الطبيعية فى بعض المشاهد، إلى جانب احتواء رواياتها على بعض المظاهر التى تجسد الواقع الاجتماعى بعاداته وتقاليده و بشتى صوره الفلكلورية، وهو ما يسمى فى الإسبانية بمذهب ال Costumbrismo لذلك تعد كتابات هذه الروائية إرهاصة للتيار الواقعى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

وتأتى روايات ماريانا كارباخال إى سابدرا Mariana Carvajal y Saavedra على النقيض من روايات ثاياس، من حيث رؤيتها النسائية فى الدفاع عن قضايا المرأة . ولدت كارباخال فى مدينة جيان Jaén فى الأندلس فى القرن السابع عشر، ونشرت سنة ١٦٦٣ مجموعة من الروايات القصيرة عنوانها أعياد الميلاد فى مدريد وليالى اللهو والتسلية

Navidades de Madrid y noches entretenidas.

وقد حازت هذه المجموعة على شعبية كبيرة، وأعيد طبعها سنة ١٧٢٨، وتدور روايات كارباخال فى محيط الحياة الأسرية والمنزل. وبالرغم من أنها لا تملك الأسلوب المسترسل الطلق الذى تتميز به ثاياس إلا أن رواياتها تنقل لنا بكل أمانة أحداث الحياة اليومية داخل البيت الإسبانى فى القرن السابع عشر فى إسبانيا .

القرن الثامن عشر

أما عن الأدب الإسبانى فى بداية القرن الثامن عشر فلم يكن إلا امتدادًا واستكمالاً لمسيرة الوهن والتدهور الذى بدأ يعتريه مع نهايات القرن السابع عشر - والذى سيطرت عليه الحركة الأدبية المعروفة باسم الباروّكو Barroco فقد أجمع نقاد الأدب و دارسوه على أن هذا القرن فقير من حيث قيمته الجمالية بالرغم من أنه يُعد قرنًا ثريًا، إذا ما أخذنا فى الاعتبار الكم الهائل من التيارات الثقافية والفكرية التى اعتركته، وهو الأمر الذى جعل مؤرخى الأدب يُطلقون عليه«قرن التنوير».

ومن المعروف أن القرن الثامن عشر لا يتميز بالكتابات الروائية كتميزه فى مجال المقال الأدبى والكتابة العلمية. ومن هنا نجد أن المرأة فى ذلك القرن ظهرت من خلال كتابة المقال، فلم تصل إلينا أية روائية إسبانية من القرن الثامن عشر، غير أن هناك العديد من كاتبات المقال المنتميات لذلك القرن مثل خوسيفا أمادو بوربون Josefa Amado Borbón والتى تطرقت لحقوق المرأة فى مقال «التنشئة الجسدية والأخلاقية للمرأة» .

القرن التاسع عشر

ولكن ظهور المرأة وبروزها ككاتبة روائية بصورة أكثر انتظامًا وتكثيفًا وانتشارًا قد بدأ فى القرن التاسع عشر، و تناولت المرأة مجالات وموضوعات كانت محرمة عليها.

وفى هذا القرن، التاسع عشر، تألقت امرأتان فى مجال الأدب الروائى هما ايميليا باردو باثان) Emilia Pardo Bazán ١٨٥١ ـ ١٩٢١ (وسيسيليا بوهل دى فابر ١٧٩٨ ـ ١٨٧٧ Cecilia de Faber.

توصف سيسيليا دى فابر بكونها رائدة حركة الرواية الواقعية فى إسبانيا. وكانت توقع رواياتها باسم فرنان كاباييرو-Fernán Ca ballero وهو اسم رجل) ، و كانت متأثرة بالكاتب الفرنسى -Bal zacومن أهم رواياتها النورس La Gaviota التى نُشرت سنة ١٨٤٩. وقد استطاعت هذه الكاتبة أن تبدع فى إدخالها للرواية الأقوال المأثورة والنكات والتيمات والتعبيرات الشعبية واللكنات الخاصة بإقليم الأندلس (الذى تنتمى إليه الكاتبة) والتى يتحدث بها أبطال رواياتها عند نطقهم للغة القشتالية. فالشخوص التى خلقتها ببراعتها واقعية لأقصى حد فى إسانيتها وفى تحركها فى الأبعاد المكانية الخاصة بها و تصويرها المتقن. وبالطبع فإن سيسيليا دى فابر لم تخترع هذا النوع من الواقعية لكنها أعادت اكتشافه بعد ثبات وركود طويل على أيدى الكُتّاب الروائيين القلائل فى القرن الثامن عشر وعلى أيدى كُتّاب مذهب ال Costumbrismo.

و بالإضافة إلى تلك الجوانب، تتسم رواياتها بصيغة إنسانية قوية حيث تُظهر تعاطفًا كبيرًا تجاه الفقراء والمستضعفين والمهمشين وتفهمًا عميقًا لمشاعر الآخرين ورقةً فى إحساسها بآلامهم. فهذه المؤلفة تتناول كل ما يخص الإنسان بوداعةٍ ورحمة، وفى هذه النقطة بالذات تتجلى حساسيتها النسائية، التى تعكس بوضوح البصمة الأنثوية فى الكتابة خاصةً فى تلك الفترة .

وعلى الرغم من كل الإنجازات التى تحققت على يديها فى مجال الرواية فإن أعمالها تفتقد للقيم الجمالية الرفيعة. فيمكن أن نأخذ عليها الرتابة فى سرد بعض المواقف ووصفها، والسذاجة

والسطحية فى طرح بعض المشكلات، والإصرار على إقحام الخطاب الوعظى فى غير موضعه مما يعطى انطباعًا بالافتعال والتصنع. وبالرغم من مرور أكثر من قرن على أعمال سيسيليا إلى أنها لاتزال تقرأ بنفس الشغف.

أما الشخصية التى أثرت بحق فى الأدب الروائى النسائى فى القرن التاسع عشر، وكان لها عميق الأثر فى الحياة الثقافية فى تلك الفترة هى الكونتيسة إيميليا باردو باثان، التى ولدت فى إقليم جليقية Galicia شمال غرب إسبانيا والتى تتلمذت على يد زولا فى مذهبه الطبيعية. و هى أول امرأة إسبانية تدخل مجال التدريس فى الجامعة. كما تعد رائدة الحركة النسائية على المستوى الاجتماعى والأدبى.

تميزت إيميليا باردو باثان وبرعت كروائية وناقدة وخبيرة ودارسة للآداب الأجنبية . وقد مكنها ذكاؤها الحاد وثقافتها الواسعة وحب المعرفة الغريزى لديها وشخصيتها القوية من أن تصبح من أفضل الأقلام وأهمها فى تلك الفترة، فقد كانت شديدة الاهتمام بكل ما يمت بصلة للثقافة و العلوم الإنسانية . وقد ساعدتها فطنتها على ملاحظة زمانها بعمق ووضوح مما جعلها قادرة على تحليل و رصد الأوضاع القائمة و ما يحيط بها من متغيرات، وهو ما ظهر فى سلسلة مقالات «القضية النابضة» Lacuestión palpitante. وقد سمح لها حبها واهتمامها بكل ما هو إنسانى بالغوص فى الأركان البعيدة الغور من النفس البشرية. ونجد هذا فى روايتين لها: الطبيعة الأم La madre naturaleza (1887) والمنازل الريفية بأويوّا Los Pazos de Ulloa (1886) وتظهر روح التجديد لديها فى رواية الحورية السوداء La sirena negra (1908) حيث قدمت فى هذه الرواية دخائل وأعماق البطل الرئيسى، مما مهد لظهورما يسمى فى التقنيات الروائية بالحوار الداخلى ، الذى يميز الأدب الروائى المعاصر.

في رواية المنازل الريفية بأويوا تصف الكاتبة ظروف و شروط الزفاف في الريف، وتتناول العزلة التي تعيش فيها المرأة بعد زواجها، و أهمية الإنجاب في المجتمع القروي، وتناقش غياب التواصل الحقيقي مع الزوج. وقد ظهرت اهتماماتها العلمية بجسم الإنسان والطب (وهي من سمات مذهب الطبيعية) والتي انعكست بوضوح على الرواية فبينت الكاتبة العواقب الوخيمة للممارسات الطبية الخاطئة على الأمهات. وأبرزت البنية النفسية للمرأة. وكل هذه الموضوعات تطرح دائمًا بهدف تسليط الأضواء على القيود المفروضة على المرأة، وخاصة الريفية، في محاولة منها لنقد الأوضاع القائمة، بعرض للمشكلة من جميع زواياها و تحليلها، إلا أنها لا تقوم بتقديم أي حلول للقارئ.

وثاني هذه الروايات هي «الطبيعة الأم» التي تعرض العلاقة الجنسية الناشئة بين اثنين من المراهقين يعيشان في أحضان الطبيعة. وحتمًا يصطدمان مع المعايير الاجتماعية التي تعدهما شخصين بالغين فيحرم ارتباطهما. والرواية لا تتناول صورة للمرأة الناشئة في أحضان الطبيعة و المتحررة من القيود الاجتماعية فحسب، بل أيضا لمسألة الرغبة الجنسية عند المرأة.

وتبرز الروايتان الطريقة، التي يرفض بها المجتمع كلية طبيعة المرأة الجسمانية وشخصيتها. وتعد هاتان الروايتان من كلاسيكيات الأدب الإسباني في القرن التاسع عشر العصر.

والمنصة La tribuna (1882) و ضربة شمس Insolación (1889)، عملان مهمان في إنتاجها الروائي ،فالأولى تتبع قواعد مذهب الطبيعية في الملاحظة المباشرة لعمال مصانع التبغ ولحياة بائعات التبغ الشابات بإقليم لاكورونيا La coruña شمال غرب إسبانيا، و يشمل هذا العمل انطباعات عن الحياة العمالية وتفاصيلها ، كما يتركز العمل على البنية الطبقية الجامدة للمجتمع و نقد المجتمع البرجوازي.

وفى هذا العمل تتحدث إيميليا باردو باثان عن مشاكل المدخنين الاقتصادية وعواقب العمل فى هذا المجال على الصحة والاضطهاد الممارس ضد المرأة المدخنة. وهو العمل الوحيد الذى يتعرض لمشاركة المرأة فى الحياة السياسية.

والثانية تناقش حق المرأة و حريتها فى الاستمتاع بالجنس.

القرن العشرون

تعُد نهايات القرن فترة تاريخية مهمة، فهى تتزامن مع حدث جلل زلزل كيان إسبانيا ألا وهو استقلال (أو كما يسميه الإسبان «ضياع») كوبا وفقدان إسبانيا لآخر ما تبقى لها من ممتلكاتها الاستعمارية فى الأمريكتين سنة ١٨٩٨ .

شهدت تلك الأعوام بداية تصادم عنيف نتيجة للجدال، الذى اشتعلت جذوته فى إسبانيا، وكأنها أفاقت من السبات العميق الذى غرقت فيه لمدة طويلة والذى لم تدرك أثناءه أزمة القيم، الذى كانت تعانى منها بسبب تخلفها السياسى والاجتماعى والثقافى.

النقاش الذى احتدم والذى هيمن على الأجواء فى ذلك الحين كان حول فكرة تحديث إسبانيا. فقد كان هناك إصرار على وضع صورة إسبانيا التقليدية المنغلقة فى مواجهة الصورة التى ينبغى أن تكون عليها أو التى يتمناها المفكرون والمثقفون. وبفضل هذا التوتر الذى حرك المناخ الراكد، افتتحت إسبانيا حقبة جديدة من تاريخها يتصف بالتجديد والمعاصرة والخصوبة، حيث علت الأصوات مطالبةً بإعادة الحسابات وتقويم الأعوام السابقة. وكان طبيعيًا والأدب أهم الأسس التى تقوم عليها القيم الروحية للمجتمع، أن يكون من الموضوعات التى امتد إليها لهيب الصراع الدائر.

هذه النهضة أطلق عليها النقاد ودارسو الأدب ومؤرخوه «العصر الفضى للأدب الإسبانى» تيمنًا بفترة ازدهار سابقة ـ فى القرنين

السادس عشر والسابع عشر - سُميت بـ «العصر الذهبى» وكانت قمة ما وصل إليه الأدب الإسبانى من رقى وإبداع.

وقد اتصف أدب القرن العشرين - بشكل عام - بعدم تجانس يصعب أن نجده فى أدب القرون السابقة فإذا كان الصراع فى القرون السابقة ينحصر بين تيارين أو ثلاثة للسيطرة على الحياة الفنية بكل أشكالها من أدب و موسيقى و فنون تشكيلية، فإن القرن العشرين - على العكس من ذلك - قد شهد تنوعًا فنيًا حيث شهدت الساحة الثقافية العديد من التيارات الفنية، التى تعايشت مع بعضها البعض.

وقد شهد أدب القرن العشرين سلسلة من التغيرات التى قطعت صلته بالماضى فى جوانب معينة. وقد أصبحت هذه التغيرات أحد سماته التى يكثر الحديث عنها . من بين هذه التغيرات تنامى دور المرأة و اندماجها فى الحياة الأدبية بعد أن كان ظهورها فى الحياة الأدبية فى القرون السابقة حدثًا استثنائيًا وغريبا. والقرن العشرون شاهد على اقتحام الكاتبات للحياة الأدبية.

والرواية الإسبانية التى كتبتها المرأة فى القرن العشرين - بالمقارنة بفترات سابقة - يمكن وصفها بالطفرة، سواء من ناحية عدد الكاتبات أو من ناحية جودة كتابتهن. هذا الحضور النسائى قدم إضافة للرواية المعاصرة؛ حيث أسهم فى إمكانية تحليل مناطق لم يتم الوصول إليها أو التغلغل فيها من قبل، أو تم تناولها بالتحليل ولكن بحساسية تجهل طبيعة سيكولوجية المرأة.

إن المرأة هى مَنْ ستغامر الآن بالغوص فى عالم المرأة، وهى التى ستكشف لنا تفاصيل دقيقة ودخائل لم يتم التعرض لها بالدراسة أو التعمق فيها.

والكاتبات الإسبانيات اللاتى ينتمين إلى أوائل القرن العشرين لم تكن لديهن نفس الأيديولوجية ولا يشتركن فى توجهاتهن الفنية ولا

يجمعهن برنامج مشترك واحد. فلم يقمن بأنشطة، ولم ينظمن تظاهرات جماعية خاصة بهن، لدرجة أنهن حتى لم يكن يعرفن بعضهن البعض بصفة شخصية. ومع ذلك نستطيع بأن نجزم بأن رؤيتهن للحياة وللأدب - وفهمهن لهما - كانت متشابهة. فقد أجمعن على ضرورة إيجاد وسيلة جديدة للتعبير والسرد واتفقن فى تمردهن على طرق الكتابة الروائية القديمة.

ودخول المرأة بقوة فى بدايات القرن مجال الرواية كان موازيًا لدخولها بنفس القوة سوق العمل. فالكثير من هؤلاء اللاتى احترفن الكتابة بالذات فى الثلث الأول من القرن العشرين - تكسبن من عملهن، ويرجع لهن الفضل فى ظهور جنس أدبى روائى جديد على الساحة الأدبية ألا وهو الرواية القصيرة، والتى صار لها لاحقًا، جمهور عريض من القراء.

والغريب أن وجود هؤلاء الكاتبات فى الذاكرة الأدبية كان عارضًا، ويمكن أن نرجع ذلك لأسباب عدة (متعمدة أو غير متعمدة) منها ما هو فنى كالتغيير فى الذوق العام وفى الاتجاهات والصيحات والاهتمامات والتقنيات وجماليات الكتابة والموضوعات أو سياسى، فالنظام الدكتاتورى اليمينى الذى حكم إسبانيا بعد انتهاء الحرب الأهلية تعمد طمس آثار الفترة التى سبقته والتى اتسمت باتجاه ليبرالى وسيطرة الفكر اليسارى. فقد حاول هذا النظام جاهدًا إرساء قواعد جديدة فى كل نواحى الحياة أو بمعنى أدق بعث القيم التقليدية القديمة.

الرواية فى الثلث الأول من القرن العشرين

اكتسبت ما يمكن تسميته بالقضية النسائية - والتى كانت مفهومة فى إسبانيا على أنها دفاع عن حق المرأة فى التعليم - قوة فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر خاصة فى الأوساط

الليبرالية المتأثرة بالمذهب الفلسفى لكراوس Kraus، وبدايةً من القرن العشرين. وقد امتدت مطالب المرأة لتشمل كافة مظاهر الحياة العامة والخاصة، وبدأت القضية النسائية تصاغ فى مصطلحات مثل تحرير المرأة، كمطلب لتقدم إسبانيا وحداثتها.

وابتداءً من هذه السنوات ظهرت حركتان نسائيتان إحداهما تقدمية والأخرى محافظة، ولكن كلا التيارين واللذين يساندهما قطاعات تقدمية من المجتمع الإسبانى دافعًا عن إصلاح وضع المرأة من خلال التحول الذى تخطى مرحلة التعليم لينتقل إلى تحسين أوضاع المرأة القضائية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والمنزلية وحتى العاطفية.

وباختصار فقد تبنت الكاتبات الإسبانيات وبالأخص الروائيات منهن خلال الثلث الأول من القرن العشرين موضوعًا حديثًا، وهو تطوير الحركة النسائية كرد فعل تجاه أزمة الهوية. وهؤلاء الكاتبات شاركن فى نفس الوقت فى حركات أدبية وفنية وسياسية واجتماعية صاحبت الحداثة الإسبانية المثيرة للجدل مثل: الحركة الإصلاحية والحركة الصناعية والحركة الاشتراكية والحركة الفوضوية وأزمة الواقعية الطبيعية و جيل ٩٨ والحداثة ... إلخ وقد وجهت رغبة تلك النساء فى التحرر مسارهن الحياتى والأدبى .

ينبغى أن نشير إلى العدد الكبير من الكاتبات اللاتى أكملن البانوراما الأدبية الإسبانية بين ١٨٩٨ و ١٩٣٦ واللاتى انقسمن إلى مجموعتين مختلفتين أو بمعنى أصح إلى جيلين: الجيل الأول (١٨٩٢- ١٩٣٦) والجيل الثانى (١٩١٨ - ١٩٣٦).

و قد اختلفت كاتبات كل جيل فى دوافعهن التاريخية والثقافية والاجتماعية وإدراكهن لمهمة الفن، كذلك كان ظهورهن فى عالم الأدب على فترات مختلفة.

بدأت روائيات المجموعة الأولى فى نشر أعمالهن قبل الحرب العالمية الأولى بين عامى (١٨٩٨ ـ ١٩١٨) واستمر إنتاجهن الأدبى حتى الحرب الأهلية الإسبانية والسنوات الأولى من فترة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية وإن كانت الفترة الذهبية لإنتاجهن الروائى بشكل عام تمتد من ١٩١٤ حتى نهاية العشرينيات. وتبرز من بين هؤلاء الكاتبات كارمن دى بورجوس Carmen de Burgos وكونتشا اسبينا Concha Espina فى المقام الأول، بالإضافة إلى صوفيا كازانوفا Sofía Casanova وجريجوريو مارتينيث Gregorio Martínez Sierra وايسابيل بالينسيا. Isabel Palencia دافعت هذه المجموعة عن كل ما هو حديث وشاركن فى ابتكار جنس أدبى جديد ألا و هو الرواية القصيرة.

ويعد بعض هؤلاء الكاتبات من بين أوائل الإسبانيات اللاتى نجحن فى تحقيق استقلالهن الاقتصادى من احترافهن للأدب . كذلك تعد ماريا دى مايثتو María de Maeztu وماريا جويرى María Goyri وبلانكا دى لوس ريوس Blanca de los Ríos وكارمن باروخا Carmen Baroja من المنتميات لهذه المجموعة على الرغم من أن الأخيرتين تفضلان كتابة النثر المقالى.

ثم انضمت إلى الساحة الأدبية بعد ذلك ـ خلال الفترة التى يطلق عليها «فترة ما بين الحربين» من ١٩١٨ إلى ١٩٣٦ كاتبات أخريات سرن على نفس الدرب مع الفارق أن لديهن دراسات جامعية. ولحقت كاتبات الجيل الثانى بكل ما هو جديد فشاركن فى حركات الطليعة المؤيدة للمرأة المعاصرة، ولم يبدأن فى نشر أعمالهن إلا بعد الحرب العالمية الأولى. كثيرات منهن كن ينتمين إلى أحزاب سياسية يسارية ثم بعد ذلك شكلن جزءاً من مجموعة الأدباء الإسبان الذين تم نفيهم بعد الحرب الأهلية على يد نظام الحكم اليمينى المنتصر.

مثلت المجموعة الثانية كاتبات و مثقفات أمثال مارجريتا نيلكن Margarita Nelken، كارمن ابا نيلكن Carmen Eva Nelken، ماريا تيريزا ليون María Teresa León سارا انسوا Sara Insúa، إليزابيث مولدار Elisabeth Mulder، ثينوبيا كامبروبى Zenobia Camprubí، فيدريكا مونتسينى Federica Mont seny، فيكتوريا كنت Victoria Kent، روسا شاسيل Rosa Chacel وأخريات .

وبينما انتمت هذه المجموعة بالكامل إلى القرن العشرين فإن مجموعة كاتبات الجيل الأول والتى قامت بدور ريادى كانت متذبذبة بين التراث و الحداثة، وعلى الرغم من ذلك فإن هؤلاء الروائيات قد واجهن صراعات فى بدايات القرن إثر دخول المرأة عالم العمل والفن، وهو الذى انعكس بعد ذلك فى إنتاجهن الروائى.

تميزت المجموعة الأولى من الكاتبات بسلسلة من الخصائص العامة:

- فى المقام الأول التكتلات النسائية هى الحد الفاصل بين المجموعتين، فالتضامن الغائب بين الكاتبات خلال العشرين سنة الأولى من القرن يعتبر ظاهرة مميزة لهن . و يعتقد النقاد أن ذلك نتيجة مباشرة لعدم توفر أماكن الاجتماع .

- فى المقام الثانى كتبت روائيات القرن العشرين الأوليات أعمالهن دون أن يكون بينهن أى تواصل إذ كن منعزلات فى بيوتهن وكل منهن تظن أن موهبتها وأعمالها الأدبية و المشاكل النابعة منها ما هى إلا طرائف ومسائل فردية ومزاجية مقتصرة عليها وخاصة بها، مما كان له أثر مباشر على حياتهن الخاصة والمهنية.

كن كاتبات منعزلات و تسبحن ضد التيار المحيط بهن و بدون أدنى تشجيع أو دعم من النقاد ومن مثيلاتهن، لذلك نتصور أنهن كن فى احتياج لقوة إرادة كبيرة للاستمرار فى مسيرتهن الإبداعية.

وبسبب هذه الطريقة فى فهم وتذوق و إدراك الفن اختلفت روائيات جيل ١٨٩٨ عن الجيل السابق ، الجيل المبتكر للرواية الواقعية الطبيعية. و لم يعد موضوع السرد هو رسم صورة كاملة للمجتمع على طريقة رواية القرن التاسع عشر لكنه صار تصويراً لصراع دقيق فى لحظة خاطفة، أى التقاط صورة مقتطعة من الحياة ثم الحديث عنها . وقد فضلت كاتبات تلك الفترة الرواية القصيرة - كشكل جديد من الكتابة و كذلك القراءة - على الرواية التقليدية .

اكتسبت الرواية القصيرة قوة غير معهودة فى الفن الروائى الإسبانى الحديث. وكان هذا الجنس الروائى المختصر «الرواية القصيرة» قد ذاع صيته و انتشر فى أوروبا منذ نهايات القرن التاسع عشر، وقد اعتنى بهذا النوع فى إسبانيا كلارين Clarín وبدرو أنطونيو دى الاركون Pedro Antonio de Alarcón وإيميليا باردو باثان Emilia Pardo Bazán على سبيل المثال ولكن خلال الثلث الأول من القرن تبنت قالبًا جديداً سوف يرتكز على المجلات الصحفية والتى كانت قد حققت رواجًا و شعبيةً كبيرة.

وتعد كتابة الرواية القصيرة الملمح الشائع الأخير بين كاتبات جيل ١٨٩٨ وهى ظاهرة جديرة بالتحليل، فقد اجتذبت كل كاتبات النثر وحتى كاتبات المسرح مثل كولومبينى Colombine والتى نشرت ما يقرب من مائة رواية قصيرة آو كازانوفا Casanova التى أعطت هذا الجنس الروائى الأولوية و فضلته على أى نوع نثرى آخر. هؤلاء الكاتبات شاركن بإنتاجهن فى ابتكار هذا النوع الحديث ولم يُجدّدن فقط فى طريقة السرد بل بشكل عام بدأن فى إدخال تغييرعلى الحكاية المسرودة.

وكما اعتنت كاتبات جيل ١٨٩٨ بالرواية الطويلة المسهبة فقد اعتنت أيضًا بالرواية القصيرة ، مثال على ذلك روايات الصنم المراجاتى La esfinge maragata ومعدن الموتىEl metal de los muertos لكونتشا اسبينا، وأنت السلام Tu eres la paz لمارتينيث سييرا... إلخ . حدث نفس الأمر مع الكاتبات اللاتى تخصصن فى أنواع نثرية أخرى كالمقال والصحافة مثل مايثتو Maeztu وباروخا Baroja ومارتينيث سييرًا Martínez Sierra ودى بورجوس De Burgos وأيضًا اللاتى اتجهن للتأليف المسرحى مثل ميان أسترى Millán Astray أو كتابة المذكرات مثل مارتينيث سييررا Martínez Sierra وأويارثابيل دى بالينثيا Oyarzábal de Palencia وباروخا Baroja اتجهن فى وقت ما إلى كتابة هذا الجنس الأدبى الجديد. فلقد برزت الرواية القصيرة بين أعمالهن - بشكل مستقل عن إنتاجهن الفردى - كنوع أدبى مشترك بينهن وأمدهن بالشهرة والمال. وفى رأى النقاد هذا الجنس الأدبى ساهم فى تطوير الحركة النسائية.

وفى هذه الفترة ، بُذل فى عالم الكتاب الإسبانى مجهود حقيقى لانتشال الأدب من احتكار الأقليات والصفوة ، ولم يكن هذا المجهود مُنصبًا على المجال التربوى فى عالم الثقافة والاهتمام بتقريب الفن للجماهير الغفيرة فقط ولكن كان أيضًا فى مجالات تنمية رأس المال .

وهكذا بدأ نشر - بداية من ١٩٠٧ - سلسلة إصدارات أسبوعية كل أربعاء عبارة عن روايات قصيرة فى طبعة متواضعة ذات سعر منخفض، وتولى الإشراف عليها الروائى إدواردو ثاموكويس Eduardo Zamacois وقد كانت الأولى من نوعها و هى «القصة الأسبوعية» El cuento semanal (1907-1909) وقد أقبل عليها القراء بنهم شديد و أدرت بذلك دخلا كبيرًا على ناشرها.

وتعرض هذا التطوير والتحديث المتعلق بالطباعة والتوزيع للنقد لكونه «بدعة» تهدف إلى بث الروح التجارية فى الفن والأدب، ولكن هذه «البدعة» لاقت رواجًا منقطع النظير خلال الثلث الأول من القرن، فقد تم نشر عدد كبير من سلسلة الإصدارات من هذا النوع مثل «المعاصرون» Los contemporáneos 1926 - 1909 و«الرواية القصيرة» La novela corta 1925 - 1916 و«الرواية الأسبوعية» La novela semanal 1921-1925 «رواية اليوم» La novela de hoy 1932 - 1922 وأخريات. وبهذا النجاح نستطيع أن نتحدث عن «فرقعة» للرواية القصيرة. ومن جانب آخر، فكما يشير خوسيه كارلوس José Carlos أن الرواية القصيرة أدخلت فى المجتمع الإسبانى فى تلك الفترة مظاهر إيجابية مثل: عادة القراءة والنظرة المتفتحة على الحياة وروح التسامح مع العالم و الموضوعية و الحس النقدى والاعتدال فى إطلاق الأحكام الأخلاقية.

وعلى عكس الرواية التقليدية الطويلة فالرواية القصيرة ترتكز على مبدأ اقتصادى يقوم على الاختزال: حبكة أفقية بسيطة وواضحة تقوم على الملاحظة ثم انتقاء لحظة درامية حياتية والقيام بتطويرها، واستخدام عدد قليل من الشخصيات وتكثيف للزمان والمكان والمحافظة على التوتر السردى باستثارة فضول القارئ لمفاجأته آخر الرواية بنهاية تجعله يعيد التفكير مرة أخرى فى كل ما سبق قراءته.

كانت الموضوعات التى ناقشتها وقتئذ الرواية القصيرة جديدة على القراء، فبجانب الموضوعات الاجتماعية والسياسية المعتادة ساعد النقد على إبراز جانب جديد فيها: الحسية والإباحية، وهو الذى جعل لهذا الجنس شعبيةً كبيرة. بالإضافة إلى ذلك لا نستطيع أن نتجاهل الدور الذى لعبه التأليف النسائى فى تطوير هذا الجنس الأدبى.

سيكون من الخطأ أن نستنتج أن الكاتبات حولن رواياتهن إلى روايات ذات محتوى إيديولوجى فالذى حدث هو العكس تمامًا، فعلى غرار الكتابات النسائية السابقة، عرضت كاتبات جيل ١٨٩٨ فى رواياتهن قصصًا أكثر تقليدية من تجاربهن الفعلية، ولم تشأن أن تجسد بطلاتهن فى الخيال ما قد عشنه فى الواقع، فكلهن تقريبًا، وبدرجات متفاوتة، اخترن الاعتدال «كاستراتيجية سردية» وعلى الرغم من ذلك طرحن فى سردهن الموضوعات النسائية، وبدأن البحث عن حكايات خاصة بهن.

وإذا لاحظنا إنتاجهن برمته، نستطيع أن نرى أن كاتبات جيل١٨٩٨ بدأن تدريجيًا فى التخلى عن طرح الجانب العاطفى من حياة المرأة فقط واخترن فى كثير من رواياتهن جوانب أخرى وقصصًا أخرى بجانب قصص الحب. وكما تشير أنجيلا أنا بوردوناداÁngela Ena Bordonada أن هؤلاء الكاتبات أجمعن على رفضهن تقديم الحب أوالزواج كنهاية سعيدة أو غير سعيدة لحكاياتهن ولحياتهن، ومن ناحية أخرى بدأن فى تناول الموضوعات المتعلقة بتحليل القضية النسائية من عدة وجهات نظر: الحاجة لإعداد المرأة للعمل، المرأة والعمل و التبعية للذكور، المرأة والفن، المرأة والحرب والوضع القانونى للمرأة و الطلاق و الجنس و الحب المتحرر من القيود.

كذلك كان هناك تطور تصاعدى فى أعمالهن فى الاتجاه المعاكس للعاطفة او الرومانسية، فبينما نرى أن بلانكا دى لوس ريوس Blanca de los Ríos فى روايتها بنات دون جوانLas hijas de Don Juan، وصوفيًا كازانوفا فى الأبدية و تناولها الجرىء انتصارالحب Lo eterno, Triunfo de amor ماراتينيث سييّرا Martínez Sierra فى الحب الجنونى، قد حافظن بشكل كبير على الخط التقليدى، نرى أن كونتشا إسبينا Concha Espina وبالأخص

كارمن دى بورجوس Carmen de Burgos قد سردن أيضًا قصصًا نسائية غير تقليدية و أعطين بطلات قصصهن الوعى بالحرية و القدرة على ممارستها.

وبهذه الطريقة عرضت كاتبات ١٨٩٨ طريقتهن الخاصة وتركن لأول مرة وجهة نظرهن المشتركة مكتوبة، وفى عبارة أخرى اقترين من الوصول بنص مكتوب إلى وعى حقيقى بهويتهن النسائية، ولذلك فعلى الرغم من حيرتهن الفكرية والسردية نعترف بهن ككاتبات حديثات ومعاصرات لنا.

الرواية النسائية الطويلة فى الثلث الأول من القرن العشرين

سنركز فى عرضنا هذا على أهم كاتبتين فى النصف الأول من القرن العشرين. الأولى هى كونتشا إسبينا Con- (1871 – 1955) cha Espina والتى أقبل جمهور القراء على أعمالها وخاصة فى سنوات إنتاجها الأولى ثم ولأسباب غير مفهومة باتت منسية.

يمكن اعتبار كتابات كونتشا امتدادًا لتيار الرواية الواقعية، الذى ازدهر فى القرن التاسع عشر فى أسلوبه أو فى طرح الأفكار أو الموضوعات وفى طريقة معالجتها، فلا تختلف كثيرًا فى اتجاهاتها عن الكونتيسة باردو باثان. فقد ابتعدت هذه الكاتبة عن المتغيرات الجمالية والأسلوبية والصيحات، التى كانت قد بدأت تتجلى بوضوح فى الكتابة الأدبية، كما أنها انعزلت عن الهموم الأيديولوجية التى كانت تعُج بها الساحة الفكرية وعن القضايا التى كانت تشغل بال المثقفين فى وقتها. عملان لهذه الكاتبة يستحقان التوقف حيالهما، الأول هو صنم المراجاتية La esfinge margata 1914، وموضوع هذه الرواية والذى يبدو لنا عاديًا الآن، لكنه فى تلك الفترة كان يعد جديدًا، فهو يتحدث عن حياة امرأة فى قرية صغيرة فى مدينة ليون León شمال إسبانيا. كونتشا فى تناولها الجرىء للوضع

المزرى والمهين لسيدة بعينها هى فى واقع الأمر تشجب الظروف المجحفة التى تعيشها النساء عامة. وهذا العمل هو من أول الأعمال الروائية التى كتبت بغرض الدفاع عن قضايا المرأة (وهو يذكرنا برواية ماريا دى ثاياس فى القرن السابع عشر التى سبق أن أشرنا إليها مع اختلاف الطرح والأسلوب، و بروايات الكونتيسة باردو باثان).

وقد حكم النقاد عليها بأنها رواية جيدة ومحكمة من حيث نسيجها الفنى ومكوناتها الروائية. فقد نبغت الكاتبة فى رسم شخصياتها وفى خلق الجو الملائم المحيط بهم. كل ذلك بلغة مدروسة، شديدة الخصوصية راعت فيها الدقة والجمال. ونجحت الكاتبة أيضًا فى إقامة توازن بين الواقع المر والرومانسية الشديدة بشكل مقنع ومؤثر.

وقد هاجمت المؤلفة، بتحد صارخ، المجتمع الذكورى والظلم الذى يقع على المرأة نتيجة لأنانية الرجال وغرورهم والقهر الذى يمارس ضدها نتيجة رغبتهم فى السيطرة والتحكم. فالرجل فى ذلك المجتمع يعيش فى عالم خلقه هو من أجله ومن أجل تحقيق ملذاته ورغباته.

الرواية الأخرى هى معدن الموتى EL metal de los muertos (1920) وتشترك مع الأولى فى لهجة الاحتجاج والنقد اللاذع، ولكنها هذه المرة موجهة للدفاع عن عمال المناجم فى قرية فى مدينة أويلبا Huelva فى إقليم الأندلس بجنوب إسبانيا. فتعبر الكاتبة عن الأوضاع المؤلمة والظروف الحياتية المتردية التى يعيش فيها مجموعة من العمال.

ويؤخذ على هاتين الروايتين أن الحلول المقترحة فيهما لعلاج المشكلات ليست مقبولة، ولكن يجب أن نضع نصب أعيننا أن المؤلفة

تقدم الحلول الوحيدة التى يمكن أن تتوصل إليها امرأة مثلها تخضع لظروف عصرها وثقافته حتى لو بدت متحررة وتقدمية وسابقة لعصرها فى بعض الجوانب.

وفيما عدا ذلك فإن أعمال كونتشا تتميز بصياغة ممتعة ومعرفة عميقة باللغة الشعبية الخاصة بكل منطقة والتى يستعملها أبطال رواياتها، كما تتميز بقدرة عالية على الملاحظة وتمكن من الوصف بطريقة لا تضاهيها أية كاتبة أخرى فى عصرها.

والكاتبة الأخرى التى تركت أيضًا بصمة على الرواية الإسبانية فى النصف الأول من القرن العشرين هى روسا شاسيل - 1994) Rosa Chacel (1898 والتى اختلفت عن سابقتها والكونتيسة فى اختيارها لخط مختلف عن الأدب الملتزم الذى اشتهرت به تلك. فصنفها النقاد بأنها تكتب داخل إطار «الفن للفن». و مجمل أعمالها يشكل مرحلة تطور فى تاريخ الرواية الإسبانية فى القرن العشرين. و قد كتبت روسا معظم أعمالها خارج إسبانيا. و أول رواية تعرف عليها جمهور القراء من خلالها هى رواية محطة الذهاب والعودة Estación de ida y vuelta وهى تمثل إرهاصة لانعكاس الفكر الوجودى على الرواية فنجد أن كل أبطال رواياتها - نساء كانوا أو رجالاً - تتملكهم رغبة مضنية فى البحث عن الذات وعن معنى لحياتهم وأفعالهم. فالمؤلفة تغوص فى أعماق النفس البشرية وفى العالم المحيط بأبطالها، عالم يجمع بين كل ما هو حسىّ ومعنوى وعقلى وعاطفى. هذا الجمع بين الأضداد والوعى بالمتناقضات متكرر فى كل رواياتها فنجده مثلاً فى مذكرات ليتيثيا ديل بايّى Memorias de Liticia del Valle (1961) واللامعقول La Sinrazón (1961) وحى العجائب Barrio de Maravillas (1977).

وروايات روسا شاسيل ما هى إلا مغامرة شيقة للإبحار إلى كل ما هو مجرد وهذه الصبغة الفلسفية تنأى بالكاتبة عن قضايا الواقع الملموس ومشكلاته.

بطبيعة الحال، الحرب الأهلية التى اندلعت سنة ١٩٣٦ وانتهت ١٩٣٩ كانت قد شلت كل مظاهر الحياة فى إسبانيا وتوقف النشاط الأدبى بسببها وبالتالى الإنتاج الروائى.

وعلى الرغم من أن فترة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية تعتبر فترة مظلمة حيث عانى فيها الأدب هبوطًا عامًا أخذ يتعافى منه شيئًا فشيئا إلا أنها شهدت بداية التطور الواعد للكتابة النسائية . وحيث إن الإطار الثقافى الاجتماعى لكل فترة تاريخية يلعب دورًا مهمًا فنجده يتمثل فى الروايات النسائية فى انتقاء موضوعات معينة وتكرار شخصيات نمطية فى كافة أعمالهن وهو ما سوف نتناوله انطلاقًا من أربعينيات القرن العشرين بالقدر الذى سيتيحه لنا هذا المقال.

يمثل حصول الشابة المغمورة كارمن لافوريتCarmen Laforet على «جائزة نادال» Nada عن أول رواية لها العدم حدثًا مهمًا فى تاريخ الأدب الإسبانى عامة و نقطة تحول فى الأدب النسائى الإسبانى على وجه الخصوص، حيث زاد عدد الكاتبات ـ منذ هذا العام ـ وتحولت أعمالهن إلى جزء من نسيج الأدب الإسبانى بعد أن كانت مهمشة .

رأى بعض النقاد أن هذه الرواية أحرزت هذا النجاح الكبير وذاع صيتها لا من أجل قيمتها الفنية إنما بسبب التوقيت الذى ظهرت فيه، وهذا يفسر رواج الرواية بمجرد صدورها والشهرة التى اكتسبتها كاتبتها . ونحن لا ننكر هذه النقطة و لكن الحقيقة أن العدم ليست رواية جيدة، بكل المقاييس، بل ممتازة ، إذا أخذنا فى الحسبان أن مؤلفتها كانت شابة لا تتعدى العشرين .

إن العمق السيكولوجى الذى أظهرته كارمن لافوريت فى روايتها تكرر فى روايتها التالية الجزيرة والشياطين La isla y los (1952)

demonios والمــرأة الجــديــدة 1956 La mujer nueva. وهــذه الجزئية تُشكل أهم إسهام لها فى تاريخ الرواية النسائية الإسبانية، فبالإضافة إلى موهبتها التى لا يمكن أن يختلف عليها اثنان، فى طريقة سردها الممتعة و فى قدرتها و مهارتها فى تطويع المكان لخدمة الموضوع ، فهى كاتبة تعرف تمامًا كيف تشد انتباه القارئ وتستثير فضوله حتى آخر كلمة، و تعرف كيف تبدع فى خلق عوالم مختلفة بشخوص حية من لحم ودم، وهى أيضًا بارعة فى نقل أحاسيس أبطالها حتى نكاد نتوحد معهم فنحس بجوعهم و عطشهم وبكريهم وبجنونهم و بأشد احتياجاتهم . وأهم من ذلك كله تفوقها فى نقل التجارب الإنسانية وخاصة تجربة من عايش حرب أهلية وآثارها النفسية المدمرة . كارمن لافوريت من أكثر الكاتبات التى قدمت لنا بوضوح رؤية للعالم من خلال منظور نسائى.

وابتداءً من خمسينيات القرن العشرين بدأ مشوار النجاح الباهر الذى حققته الكاتبات الإسبانيات. ففى عام ١٩٥٠ نالت ايلينا كيروجا Elena Quiroga ـ التى بدأت مشوارها الأدبى هى الأخرى فى فترة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية ـ «جائزة نادال» (التى كان لها شأن عظيم فى تلك الفترة، فقد كانت أهم جائزة أدبية للرواية فى إسبانيا) عن روايتها رياح الشمال .Viento del norte وحذا حذو الفائزتين بجائزة «نادال» العديد من الكاتبات فى سعيهن لإثبات جدارتهن بهذا النجاح الذى حققنه بقدرتهن على الإبداع و الذى لم يكن وليد الصدفة.

يمكن القول بأن هذه الروائية من أكثر الكاتبات تنوعًا و تطورًا على مر مسيرتها الإبداعية منذ رواية رياح الشمال (باكورة إنتاجها) إلى الروايات التى تلتها مثل شىء ما يحدث فى الشارع (1954) Algo pase en la calle والقناع La careta (1955) والمريضة (La enferma 1955).

وإلينا كيروجا مثل الكونتيسة باردو باثان (والتى مما لا شك فيه أنها تأثرت بها فى فترة كتاباتها الأولى) تقدم لنا ببراعة شديدة العوالم الإقليمية والأجواء التقليدية الشعبية و هو ملمح ـ تعرضنا له بالذكر سابقًا ـ من ملامح الكتابة الروائية التى انتهت أو بمعنى أصح اقتصرت على القرن التاسع عشر. على كل حال ، روايتها الأولى تكشف عن ملكة حقيقية عند خلقها لشخصياتها ولعوالمها وهو ما أكدت أصالتة الروايات التى صدرت لاحقًا الواحدة تلو الأخرى .

منذ روايتها الثانية وحتى روايتها الأخيرة انضمت كيروجا إلى ركب التيارات الأكثر حداثة، ليس فقط فيما يتعلق باستخدام التقنيات الروائية بل أيضًا فى ابتكار شخصيات حية منغمسة فى إشكالية اللحظة التاريخية التى تعيش فيها. فى شىء ما يحدث فى الشارع ، والتى يمكن الحكم عليها بأنها أفضل رواياتها، تبتدع عالمًا بأكمله متجهًا نحو الماضى فى رؤية متقطعة للزمان و للمكان. هذا العالم هو عالم بنتورا Ventura بطلة الرواية، وهى شخصية تُقدم لنا منذ البداية بشكلٍ واضحٍ ومباشر فيظن القارئ للوهلة الأولى أنه حصل على الصورة كاملة بكل أبعادها أو على الأقل شبه منتهية، و لكن مع ظهور تفاصيل أخرى نجد أن الشخصية لا تتبلور فقط أمامنا بهيئة جديدة بل نشعر أنها تفتقد للثبات، فهى فى تغير وحركة مستمرين. أجمع النقاد أنها رواية رائعة بكل المعايير .

وهى رائعة أيضًا فى بصيرتها النافذة فى تحليلاتها النفسية و فى إدراك كل ما هو شديد التعقيد وتقديمه بصورة مبسطة وسلسة ومن نقاط القوة أيضًا فى كتابتها نقدها لمجتمع منافقٍ و قامعٍ للمرأة و كابت للحريات يتسبب فى التعاسة لأفراده، خاصةً النساء . كذلك استخدامها للديالوج والمونولوج.

ويطالعنا تاريخ جائزة نادال بأسماء أربع كاتبات أخريات حصلن عليها فى خمسينيات القرن العشرين. ففى عام ١٩٥٢ نالتها

دولـوريس مـيـديـو Dolores Medio عن روايـتـهـا نـحن آل ريبيرو . Nosotros los Rivero وفى العام الذى يليه حصلت عليها لـويسـا فـوريـات Luisa Forellat عن روايتها دائمًا فى توتر en Siempre capilla وفى عـام ١٩٥٧حـصلت عـليـهـا كـارمـن مـارتـين جـايتى Carmen Martín Gaite عن روايـتـهـا الـرائـعـة من خلال الستائر Entre Visillos.

كـارمـن مـارتـين جـايتى Carmen Martín Gaite التى وُلـدت فى مدينـة Salamanca سنة ١٩٢٥ وتُوفيت منذ سنوات قلائل هـى من أهـم روائيـات الـقـرن المـاضى . مـنـذ إصـدارتـهـا الأول المـنـتـجـع El balneario عـام ١٩٥٤ والـذى حـصلت من خلاله على جائزة نادى خيـجـون الأدبى Café Gijón أثـبـتـت جـدارة و تـفـوقًـا، وتـنـبـأ لـهـا الجميع بأنها سوف تحتل مكانًا مرموقًا فى الحقل الروائى.

إن اهـتـمـام هـذه الـكـاتبة مُنصب على التعبير عن حياة الناس العادية والبسيطة فى لغة منقحة وسلسة ومليئة بالإيحاءات ، ولا تعطى اهـتمامًا لموضوعاتها المختارة ، لأن أهم ما فى رواياتها ليس هو ما يحدث إنما كيف ولماذا يحدث، فطرحها لموضوعاتها وتناولها لها أهم من موضوعاتها نفسها .

روايـتـاهـا الـغـرفـة الخـلـفـيـة El cuarto de atrás (1977) والسلاسل Retahílas (1975) كشفت عن درجة الاحتراف العالية لهذه الكاتبة وعن تمكنها القدير ومعرفتها بالتقنيات الروائية.

وفى عـام ١٩٥٩ حـصلت عـليـهـا آنـا ماريا مـاتـوتى Ana María Matute عن روايـتـهـا الـذاكـرة الأولى Primera memoria وهى الجزء الأول من ثلاثيتها التى تحمل اسم التجار Los mercaderes بعد عدة مّحاولات باءت بالفشل إما بسبب حظها السيئ أو بسبب الرقابة.

وقد كانت أولى هذه المحاولات عام ١٩٤٨ حيث لم تتخط روايتها آل أبيل Los Abel الدور قبل النهائى من الدورة الرابعة للجائزة، وهو ما تكرر مع عملها التالى يراعات Luciérnagas.

وُلدت آنا ماريا ماتوتى Ana María Matute فى برشلونة Barcelona عام ١٩٢٦ وهى من أكثر الكاتبات غزارة فى الإنتاج. الذاكرة الأولى هى رواية تتحدث عن سنوات المراهقة المريرة التى عاشتها فى شبابها فى أثناء الحرب الأهلية الإسبانية .

شخصيات رواياتها معظمهم محبطون، متقوقعون على أنفسهم عاجزون عن إيجاد معنى لوجودهم. شخصيات مفرطة فى الانطواء، لدرجة أنها تبدو أحيانًا وكأنها لا تنتمى لهذا العالم فهى خالية من الحياة و من الروح .

لم يعر النقاد انتباهًا لـ «آنا ماريا ماتوتى» فى بادئ الأمر ولم يعطوها حقها ولم يلتفتوا إلى ماتحتويه أعمالها من كنوز حقيقة .

البساطة والحساسية والرقة المتناهية، التى تكشف بها عن مشاكل المرأة والطفل أعطت لها طابعًا خاصًا بها، جعلها من أكثر الكاتبات تفهمًا وتحليلاً نفسيًا للمرأة والطفل، التى دائمًا ما تنظر إليهم على أنهم مهمشون .

تتمثل لساتها المميزة تتمثل فى استخدامها للصور الخيالية وفى لغتها البراقة والمكثفة والدقيقة. هذه الروائية تتبوأ الآن مكانًا رفيعًا فقط بين كاتبات القرن العشرين.

وترى الباحثة كريستينا رويث جيريرو Cristina Ruiz Guerrero أن هناك رابطًا مشتركًا بين هؤلاء الكاتبات، فكلهن قد بدأن إنتاج أعمالهن الأدبية و نشرها فى حداثة أعمارهن، كما أنهن ينحدرن من أسر برجوازية إسبانية ميسورة الحال مما أتاح لهن استكمال دراساتهن الجامعية وجعلهن يتفرغن للكتابة. وهن يشكلن ما تطلق

عليه كريستينا رويث جيرّيرو «الجيل الأول من الكاتبات الإسبانيات فى فترة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية».

وتعد الحاجة الماسة لنقل هذا الواقع الاجتماعى فى هذه الفترة نتيجة التغيرات الاجتماعية، التى باتت تشغل مثقفى تلك الفترة الخيوط التى تجمع بين أعمالهن وهو ما نراه فى تناول الموضوعات مثار الجدل ومن أهمها دور المرأة فى المجتمع الحديث ـ وقتئذ ـ وتوقها لتصبح ذات قيمة على الرغم من عدم مواتاة ذلك فى تلك البيئة الاجتماعية. وما من شك فى أن الجهد الذى بذلنه لعرض وجهة نظرهن فى المشاكل الحيوية ـ آنذاك ـ كان رد فعل طبيعيًا لهذا التحول الاجتماعى.

وقد صاحب النظام السياسى اليمينى للدكتاتور فرانيسكو فرانكو Francisco Franco العديد من التغيرات التى أثرت فى كل مظاهر الحياة الاجتماعية الإسبانية. فعلى سبيل المثال: ترجمت الدعوة للعودة إلى التراث إلى رغبة يملؤها الحماس لإعادة الكنيسة إلى مكانتها التى كانت عليها من قبل. وبدأت هذه الظاهرة شيئًا فشيئًا فى تكوين ما يسمى بمفهوم الكاثوليكية القومية. وقد أثر ذلك تباعًا على الحياة الاجتماعية وعلى مكانة المرأة فى المجتمع، حيث يتم وصف هذه الفترة بفترة «فقد الحريات التى كانت المرأة قد حصلت عليها قبل الحرب الأهلية الإسبانية» وذلك لأن الاهتمام كان قد انصب فى تلك الحقبة على تصوير المرأة كربة منزل وأم وزوجة مثالية و ملتزمة دينيًا .

ونتيجة لذلك نرى ميل بل وإصرار هؤلاء الكاتبات على تحرير بطلات رواياتهن من هذه الصورة التقليدية، وبالفعل نجحن فى ذلك ولكن وقعن فى أمر آخر: تكرار نموذج جديد للبطلات، ونعنى شخصية المراهقة المتمردة التى تواجه العديد من المعوقات

الاجتماعية، مما ينتج عنه عددًا لانهائيًا من الصراعات التى تؤدى إلى تمزق البطلة وهلاكها. فاحتياج المرأة للثورة على الوضع القائم والأعراف السائدة تجعلها تتخذ موقفًا سلبيًا يتحول فى نهاية الأمر إلى تحد سافر - وتلك هى إحدى الأنماط المتشابهة فى أعمال لافوريت، ماتوتى ومارتين جايتى .

وخير مثال على هذا أندريتا بطلة رواية العدم، فإذا كان هواها يرتبط بانجذابها إلى كل ما هو ممنوع، وهو ما يشعل فى داخلها الفضول و الرغبة الملحة فى البحث عن الذات، فإن قدرها، من ناحية أخرى، يدفعها للقيام بوضع المعايير التى تحدد القيم العامة .

وعلى الرغم من أن أحداث الروايات السابق ذكرها تجرى فى أماكن متعددة، فتبدأ بالأماكن المتمدينة مثل مدينة برشلونة فى العدم أو فى مدينة صغيرة إقليمية فى مقاطعة كما نرى فى من خلال الستائر إلا أنها تصل فى النهاية إلى القرى كما هو الحال فى رياح الشمال حيث تواجه البطلات مشاكل مشابهة فى القرى. وكما ذكرنا من قبل فإن البطلات غالبًا ما يكن آنسات مستقلات بحياتهن يرين فى الوحدة خيارهن الوحيد، وهو مايتناقض وشكل المرأة التى تبحث عن زوج لتحقق سعادتها كما تجسدها أنواع أخرى من الروايات. لكن كارمن مارتين تخالف كلا المفهومين.

يختلف الأمر مع خوليا حيث تعكس شخصية المحبة التى لم يحالفها الحظ ، فقد تعرضت للخديعة وهى تميل للتعبير عن نفسها بشكل متصنع، وهى عادة ما تكون ممتلئة بشحنات عاطفية ذات حساسية مفرطة.

وعلى النقيض من شخصية خوليا نرى إلبيرا فى من خلال الستائر البنت الغريبة الأطوار التى ترفض شكل المرأة التقليدى، الذى يفرضه المجتمع المحافظ المتحذلق حيث تخرج ألبيرا من

المنزل - الذى اقتصرت حياتها فيه على مراقبة الحياة فى الشارع - وترفض اتباع القواعد الصارمة التى تمنعها من الشعور بحريتها، وتواجه كل من يدافع عن هذه القواعد. ولا تقتصر هذه المواجهة على أمها فحسب - على الرغم من أنها تعارضها كثيرًا، وهو ما يمكننا أن نطلق عليه صراع الأجيال - بل تمتد هذه المواجهة لتشمل حبيبها إيميليو والذى لم يفكر أبدًا فى مدى صحة هذه القواعد الاجتماعية.

يرى الناقد إنجيل باسانتا Ángel Basanta أن الأدب يتجه إلى الواقعية فى الفترات التى تلى الحروب، وعلى ذلك فليس من الغريب أن تسيطر الواقعية على فترة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية فى شكل ال El Tremendismo (وهو التيارالذى سينقسم فيما بعد إلى الواقعية الاجتماعية والواقعية الجديدة، وهو يعنى بتصوير كل ما هو قبيح و مقزز) وبالتالى نرى اتجاه الواقعية فى أعمال كل هؤلاء الكاتبات.

سادت فى الستينيات نفس التيارات الأدبية، التى كانت سائدة فى الخمسينيات، وقد كان لشخصية ماريا كامبو ألانخى María Campo Alange المتفردة أكبر الأثر فى الحياة الأدبية والحركة الثقافية، وتعد أعمال هذه الكاتبة ونشاطاتها من العلامات المهمة فى هذه الفترة؛ ففى عام ١٩٦١ نشرت خمس مقالات ضمها كتاب المرأة كأسطورة وكإنسان La mujer comomito y como ser humano مطورة لأفكار كانت قد أقرتها سيمون دى بوفوار Simone de Beauvoir وقد تناولت بالتحليل و التفنيد المسلمات التى قامت عليها نظرياتها الفلسفية. كامبو ألانخى أصبحت بذلك رمزًا من رموز الحركة النسائية فى إسبانيا.

وفى عام ١٩٦٠ أنشأت ماريا كامبو مؤسسة تعنى بالدراسات حول المرأة ومشاكلها وترأستها حتى عام ١٩٨٠، وقد تم نشر العديد من تلك الدراسات والأبحاث.

فى السبعينيات، ظهرت أعمال روائية لكاتبات «الجيل الثانى من الحرب الأهلية الإسبانية»، ارتبطت بالإنتاج الأدبى لجيل ٦٨ وهو الجيل الذى ولدت روائياته مابين عامى ١٩٣٧ و١٩٥١ قد عشن طفولتهن وتكونت شخصياتهن وتطورت فى فترة حكم الدكتاتور فرانكو ، وتزامنت فترة دراستهن الجامعية و الثوراة الطلابية فى فرنسا ـ ومن هنا جاءت تسمية هذا الجيل بجيل ـ ٦٨ وهى الثورة التى سيكون لها عظيم الأثر فى كل المثقفين الإسبان . وقد ظهر إنتاجهن الروائى فى الفترة ما بين عامى ٦٨ و٧٥ متزامنًا مع احتضار حكم فرانكو، وكذلك مع وصول التيارالتجريبى فى السرد إلى ذروته تحت تأثير اتجاه البنيوية .

وتعد العودة إلى العناصر الكلاسيكية فى الرواية علامة تميز النصف الثانى من القرن العشرين ، هؤلاء الكاتبات كمثيلاتهن من جيل ٦٨ كن متفتحات على الأدب الغربى، و يجذبهن أدب أمريكا الجنوبية، ورافضات الالتزام الاجتماعى الذى يقع على كاهل الكاتب، حيث يرين أن الرواية تعتمد على البحث فى بناء اللغة، و يتناولن المرأة المنعزلة عن الواقع الاجتماعى بسبب كونها مختلفة. وتأتى كارمن ريبرا Carmen Riera ونوريا امات Nuria Amat من بين الكاتبات اللاتى لمعن فى الستينيات .

وتعتبر التغيرات الثقافية الاجتماعية فى روايات هذا الجيل الجديد عاملاً وراء الاهتمام الشديد بالحركات النسائية، ولا يقتصر الأمر على أعمال سيمون دى بوفوار Simone de Beauvoire فيرجينيا ولف Virginia Wolf أو دوريس ليسينج Doris Lessing واللاتى نرى صدى أعمالهن فى أعمال كاتبات الجيل الأول ـ وإنما يمتد ليشمل أنايس نين Anïs Nin مارجاريت دورا Margueritte Duras وكما ترى رويث جيريرو Ruiz Guerrero أن الاختلاف الكبير بين روايات ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية

وروايات اليوم ينبع من أن روائيات اليوم بدأن فى تطبيق مبادئ الحركة النسائية على إنتاجهن الأدبى متأملات - من خلال نصوصهن الإبداعية و النقدية - ما تكتبه المرأة. فى محاولة للبحث عن إجابة لسؤال هو: هل الأدب النسائى هو الذى تكتبه المرأة أم أنه الأدب الذى تطرح من خلاله إشكاليات وقضايا تتناول الثوابت النسائية؟

وعلى الرغم من وجود العديد من النقاط التى تجمع بين أعمال كاتبات الجيل الأول والثانى إلا أن هناك نقاط اختلاف بينهما فبينما ينصب اهتمام كاتبات الجيلين على تناول مشاكل المرأة كموضوعات لأعمالهن، نلاحظ أن كاتبات الجيل الأول يخترن بطلاتهن من المراهقات أما كاتبات الجيل الثانى فيخترنهن شابات أكثر نضجًا فنرى بطلات الروايات سيدات فى منتصف أعمارهن، مستقلات ومثقفات يعتمدن على أنفسهن كما هى حال ناتاليا بطلة الساعة البنفسجية La hora violeta والتى ترفض كل ما يرتبط بالتقاليد لدرجة تصل إلى رفض أشياء مقدسة كالأمومة. وقد فتح نهاية عهد الدكتاتورية ومحاولات إعادة الملكية الطريق أمام تحول سياسى انتهى بإسبانيا إلى أن تكون بلدًا ديمقراطيًا.

وإلى جانب هذا التغير السياسى نرى فى المجتمع تغيرات اقتصادية واجتماعية وثقافية فقد خرجت إسبانيا من عزلتها السياسية والثقافية التى فرضتها عليها الدكتاتورية وكذلك اختفت الرقابة مع انتهاء النظام السياسى لفرانكو، وانعكس ذلك على مناحى الحياة الثقافية وبالأخص على الأدب فكما يرى فرانيسكو ريكو Francisco Rico «أن الأدب بدأ كفاحه لاستعادة قارئه الذى سيترك دوره المحدود كشريك فكرى».

أدت إزالة المعوقات التى كانت تعزل الإسبان عن السوق الأوروبى إلى دخول إسبانيا فى فترة مهمة فى تاريخها المعاصرة وهى فترة

دخول إسبانيا مرحلة الاقتصاد الحر و اقترابها من البنية الاقتصادية الأوروبية بعد انضمامها للسوق الأوربية.

وقد شهدت الثمانينيات من القرن الماضى انفتاحًا فى كل المجالات ومن بينها المجال الثقافى والذى وجد فيه الفنانون الإسبان أسواقًا جديدة ؛ إذ إن تطور الفن الإسبانى صاحبه انتشار كبير .

وعلى الرغم من أن الوضع قد اختلف فى كل مجال من مجالات الحياة الثقافية إلا أن ذلك لم يمنع وجود قواسم مشتركة بين هذه المجالات، فنرى أن الإسبان قد تمتعوا بالحرية وباختفاء الرقابة وهو ما ينعكس على إيثار الموضوعات المحظورة والوصول إلى أقصى حد فى معالجتها. ويمكننا القول إن الثقافة الإسبانية عاشت فترة تطور و انتعاش سميت بحركة «موبيدا» Movida وهى موجة أو «فرقعة» نستطيع ملاحظتها فى كل مجالات الإبداع الفنى.

وقد حقق الإسبان كذلك نجاحًا ملحوظًا فى مجالات المعمار والرسم والفنون التشكيلية والتصويرية والموسيقى والسينما والموضة.

كانت الثمانينيات فترة ازدهار للأدب حيث نشرت الكثير من الكتابات أعمالهن الأولى واللاتى أطلق عليهن رويث جيريرو«الجيل الثالث» وهن الروائيات الأوليات اللاتى تشكلت شخصيتهن فى السنوات الأخيرة لحكم فرانكو. من بين هؤلاء الكاتبات تبرز كريستينا فيرنانديث Cristina Fernández روسا مونتيرو Rosa Montero، مارينا مايورال Marina Mayoral، أديلايدا جارثيا موراليس Adelaida García Morales، بالوماداياث ماس Paloma Díaz Mas، ولورديس أورتيث Lourdes Ortiz، وكلارا سانتشست Clara Sánchez، وألمودينا جراندى Almudena Grande، وسوليداد بويرتولاس Soledad Puértolas، وكريستينا

فرنانديث كوباس Cristina Fernández Cubas، اللاتى يتمتعن بأهمية خاصة فى وقتنا الحاضر .

يبرز فى أعمال هؤلاء الكاتبات شغفهن بالعولمة وهو ما ينعكس على اختيارهن للأماكن التى تدور فيها أحداث قصصهن ؛ وهو ما نراه فى أعمال عدة لسوليداد بويرتولاسSoledad Puértolas والتى تجرى أحداثها فى أماكن غريبة عن الثقافة الغربية، فى مصر، المغرب، تونس، والشرق الأدنى، مثال على ذلك رواية ويبقى الليل التى تجرى بعض أحداثها فى الهند.

وتتسم التيارات العامة للفن الروائى فى إسبانيا فى الثمانينيات بالتجريبية والتى كان لها وضعها فى الحياة الأدبية فى السبعينيات، حيث اتجه الروائيون إلى استلهام الرواية التقليدية على أساس أن الحبكة والمضمون القوى عناصر مهمة فيها، وهو ما اهتمت به الكاتبات الإسبانيات اللاتى ظهرن فى الثمانينيات. ويمكننا القول بأن المرأة كفرد ووضعها فى المجتمع الحالى تعد من الموضوعات التى لاتزال تحتفظ بأهميتها بالنسبة للجيل الجديد. وعلى خلاف الجيل السابق، فإن هذا الجيل يختار بطلة رواياته امرأة فى منتصف العمر مثقفة وناضجة فكريًا تطرح أسئلة حول ماهية وجودها، وهو ما نراه فى ماريا María بطلة صمت الجنيات El si-lencio de las sirenas أحد أعمال جارثًا موراليس A. García Morales وكذلك فى شخصية اورورا Aurora فى و يبقى الليل.

كذلك فقد تحولت أوضاع المرأة التى عانت من عدم المساواة بين الرجل والمرأة فى المجتمع الحالى إلى موضوع أساسى فى رواية كارمن ريكو Carmen Rico Godoy والتى نشرت فى نهاية الثمانينيات كيف تكونين امرأة دون أن تموتى فى المحاولة Cómo ser mujer y no morir en el intento وهى رواية تحمل الكثير من الفكاهة والسخرية من وجود الذكوريين و فكرهم فى إسبانيا .

غير أن هذا الانتعاش لم يدم طويلا فسرعان ما أصابت هذا المجتمع الاستهلاكى كارثة أخلاقية كانت قد أصابت البلاد الغربية من قبل وهو الأمر الذى تفاقم خلال السنوات العشر التالية . ومن بين السمات المشتركة بين أدب التسعينيات وأدب الفترة السابقة إبراز الوضع الاجتماعى المعقد و خيبة الأمل التى تلت مرحلة التحول بعد فترة وجيزة من التفاؤل و التى سيطرت على المجتمع الإسبانى فى النصف الأول من الثمانينيات وقد تفاقمت أزمة الروحانيات بالذات فى نهايات هذا العقد.

عانت فترة التسعينيات من عدم وجود تيار يجمع بين الروائيات الإسبانيات اللاتى بدأن نشر أعمالهن فى هذه الفترة، ولكن على الرغم من ذلك نرى نقاطًا مشتركة بينهن، فكما كان الاهتمام فى السابق، منصبّا على إظهار مشاكل المجتمع المعاصر، بدءًا بالعلاقات بين الأشخاص ووصولاً إلى المشكلة الأزلية وهى صراع الأجيال المتمثل فى المواجهات بين جيل الشباب وآبائهم نلاحظ تكرار هذه الظاهرة، فيظهر ذلك بوضوح فى روايات لوثيّا ايتشيباريّا Lucía Etxebarría.

ويتكرر ظهور فكرة الصراع الداخلى لإنسان لا يستطيع أن يتأقلم فى مجتمع ما فينعزل عن هذا المجتمع ويبقى على هامشه، مع تسليط الأضواء على عملية ابتعاد الفرد عن المجتمع الاستهلاكى وهو ما نراه فى رواية أمتعنى Dame placer لفلابيا كومبانى Flabia Company. وكذلك يتكرر موضوع البحث عن الهوية الضائعة كما فى رواية غزو الهواء La conquista del aire لبيلين جوبيجى Belén Copegui.

غير أن موضوعات الكاتبات الإسبانيات لا تزال تدور فى فلك المرأة، فنرى من جديد وجهات نظر البطلات فى مواجهة من

يرفضونها، لأنها تتعارض مع النظام الاجتماعى القائم معللين فشلهن بكونهن نساء وهو ما تعانيه روسا مونتيرو Rosa Montero بطلة رواية ابنة الهمجى La hija del Caníbal.

ويمكن أن نؤكد على أن هذا «الجيل الرابع» من الكاتبات يتميز بغزارة الإنتاج ويفضلن كتابة الرواية الاجتماعية.

وقد ظهرت فى التسعينيات مجموعة من الكاتبات اللاتى يكتبن الرواية على أسس وقواعد نسائية، تبرز من بينهن لوثيا اتسيباريا والتى ترفض فى كل أعمالها تحميل التوراة المرأة الخطيئة الأولى وخروجها وآدم من الجنة، ويجىء هذا على لسان بطلاتها حيث ترفض كريستينا Cristina بطلة رواية حب و فضول وشك Amor, curiosidad, prozac y dudas اتهام المرأة بأنها المتسببة فى شرور المجتمع وقد نشرت لوثيا اتشيباريا عملا تحت عنوان نحن المختلفات عن الأخريات Nosotras que no somos como las demás والتى دافعت فى مقدمتها عن حقوق المرأة حيث تنتقد لوثيا الوضع الحالى فى المجتمع الإسبانى مستعينة فى ذلك بعدد محدود من الإحصائيات .

والآن تستطيع المرأة أن تكمل دراستها الجامعية دون أن تتنكر فى هيئة رجل ولا تحتاج لأسماء مستعارة لنشر أعمالها، فكاتبات القرن العشرين لم يعانين من كل هذا بل إنهن قد دخلن معترك الحياة من أبواب كانت مغلقة فى وجوه سابقاتهن، حيث إنهن نجحن فى الانضمام إلى العملية الإبداعية فى إحدى اللحظات المهمة .

ولعله ليس مهمًا لفت الأنظار إلى نوع الكتابة الإسبانية سواء كانت نسائيًة أو ذكوريًة، عندما تصبح الكاتبة جزءًا من النسيج الأدبى الإسبانى، ولأننا مقتنعون بعدم وجود أفضلية بين الرجل والمرأة فلا يمكننا الحديث عن أدب نسائى خارج نسيج الأدب

الإسبانى، مثلما لا يمكننا تصنيف الكتاب حسب ألوان شعرهم أو عيونهم.

ويمكننا أن نجمل بقول الكاتبة الشابة اسبيدو فريرا Espido Freire «ليس للقارئ الحق فى إطلاق أحكام مسبقة فهناك من يفضل نوعًا أدبيًا على الآخر ولكن لا يجب أن يفضل جنسًا على الآخر».

تطور الفن الروائى المعاصر
فى الأدب الصينى (١٩٠٠ ـ ١٩٥٠)

د. عبد العزيز حمدى

«الأدب والسياسة فى الصين صنوان لا يفترقان، وتربطهما علاقة لا يفك عراها، وسارا جنبًا إلى جنب حيث أفكار السياسة هى القوة المحركة لتطور الأدب صعودًا أم هبوطًا. وليس من اللازم أن النضج السياسى يؤدى بدوره إلى الازدهار الأدبى والعكس صحيح أيضًا. غير أن تأثير الأفكار هذه لا يبدو واضحًا وجليًا فى آى أدب أكثر من الأدب الصينى منذ نشأته».

فى العام ١٩٠٠ كانت شمس الحكم الإقطاعى فى الصين تميل نحو المغيب، وبدأ الضعف والهزال ينخران فى جسد أسرة تشنج Qing Dynasty (١٦٤٤ ـ ١٩١١) آخر الأسرات الإقطاعية الحاكمة التى وهنت قبضتها على سدة الحكم رويدًا رويدًا، وباتت لقمة سائغة أمام الإمبريالية التى تقاسمت معها أراضى الصين من خلال إبرام اتفاقيات غير متكافئة، مما زاد من حنق وغضب الشعب الصينى على أبناء المانشو من هذه الأسرة الآفلة، وانتشرت القلاقل والاضطرابات فى كافة أصقاع الصين، وخصوصًا ثورة البوكسرز

Boxers[1] التى طالبت باجتثاث جذور الفساد، والحد من الأفعال الشنعاء التى ارتكس فيها حكام تشنج، ووضع نهاية للحكم الإقطاعى الجاثم على صدر الصين منذ ألف سنة ونيف، ناهيك عن دحر الغزاة الإمبرياليين من الأراضى الصينية.

وفى خضم الأجواء السياسية الملبدة بالاضطرابات والزعازع، شهدت الرواية الصينية فى السنوات العشر أو العشرين الأخيرة من عمر أسرة تشنج مرحلة ازدهار لم يسبق لها مثيل فى تاريخ الأدب الصينى كله. وتذكر الحوليات الأدبية آنذاك أن الساحة الأدبية اكتظت بالروايات التى بلغت أكثر من ألف نوع[٢] (تشمل الروايات الأجنبية المترجمة). ولا مراء أن هناك أسبابًا تكمن وراء الازدهار فى الإبداع الروائى الذى لم تعرفه الصين من قبل؛ ففى المقام الأول تأثر التأليف الروائى تأثرًا بالغًا بالتيار الفكرى والتنويرى الذى ظهر فى أواخر هذه الأسرة التى تأثر بحركة التنوير فى الغرب، مع الأخذ فى الاعتبار البون الشاسع بين المجتمع والشعب فى كل من الصين والغرب، ففى القرن الثامن عشر شهدت فرنسا حركة التنوير بزعامة جان جاك روسو (١٧١٢ ـ ١٧٧٨) وانبثقت من داخل الطبقات الدنيا لأهل الحضر فى ظل النظام الدكتاتورى الإقطاعى واعتمدت على كتاب «العقد الاجتماعى» ١٧٦٢ للمطالبة بـ «الحرية» و«المساواة» و«الانسجام العام». أما فى الصين كانت حركة التنوير بقيادة يان فو[٣] Yan Fu وليانج تشى تشياو[٤] Liang Qi Qiao وانبثقت من داخل أمة هاشة واهية تئن تحت وطأة الأزمات والكوارث، وتهدف إلى إنقاذ الصين من الفناء، وتدعو إلى تجديد عقل الأمة وتنشيط ذاكرتها وإيقاظها من سُباتها العميق؛ أنها حركة تنوير تعتمها الأزمات والكوارث الأشد قتامة واسودادًا فى التاريخ الإنسانى كله.

ومن الأسباب الأخرى التى أدت إلى الازدهار فى الإبداع الروائى الصينى آنذاك تطور تقنية الطباعة ووسائل النشر والوسائط

الإعلامية، حيث قامت أسرة تشنج بتأجير عدد من الصحف والمجلات الأجنبية، وتفيد الإحصائيات أنه كان يصدر فى الصين خمسمائة صحيفة، وحوالى مائتا مجلة فى عام١٩٦٢[٥] بالإضافة إلى المجلات المتخصصة فى نشر الرواية مثل «الرواية الشهرية» و«الرواية الجديدة» وغيرها. كما كان هناك العديد من الصحف التى أصدرت ملاحق خاصة بالرواية التى باتت وقتئذ وسيلة الترفيه والتسلية والمعرفة أيضا بعد تعاظم طلب أهل الحضر على قراءة الرواية الذين عاشوا فى كنف البرجوازية الجديدة التى قادت إلى توسيع نطاق المدن التجارية فى الصين بما يساير التحولات الهائلة فى المجتمع الصينى فى ذلك العصر.

وجسدت الروايات فى أسرة تشنج ـ من بين الأجناس الأدبية الأخرى ـ الأفكار الأدبية التقدمية وقتئذ. ففى الفترة من ١٧٣٦ ـ ١٧٩٥ ظهر تيار متصاعد من الدعوة إلى تحرير الأفراد بعد قرن من الضغوط الضخمة السياسية والفكرية التى مارستها دكتاتورية واستبدادية حكم أسرة تشنج. وجاءت الولادة الجديدة لهذا التيار فى ضوء تدهور وانهيار المجتمع الإقطاعى. وقدمت هذه الخلفية التاريخية الأحوال الملائمة للإبداع الروائى الأفضل فى هذه الأسرة وربما فى كل العصور[٦].

ولا يغرب عن البال ـ فى هذا المقام ـ الإشارة إلى أن ترجمة الروايات الأجنبية اضطلعت بدور كبير فى تطوير الأجناس الأدبية فى الصين وخصوصًا الرواية، حتى كانت إرهاصًا ثقافيًا وتنويريًا للرواية الصينية المعاصرة فى الحركة الثقافية الجديدة فى ٤ مايو ١٩١٩ فقد عرفت الصين ترجمة الرواية الغربية فى مطالع عام ١٧٣٦ فى نطاق محدود نسبيًا، ولم تجذب الأفكار الأنظار كثيرًا. ولكن عندما اندلعت حرب الأفيون فى عام ١٨٣٩[٧] التى أنهت عزلة الصين عن العالم الخارجى وفتحت أبوابها على مصراعيها،

بدأ تدفق تيار العلوم الغربية تدريجيًا، وفى الوقت نفسه بدأ أيضًا تيار الأدب العالمى ونواتجه الثقافية وإبداعاته الأدبية يترك أثرًا بالغًا فى تطوير الأدب الصينى، ويعد ذلك معلمًا مهمًا فى ولادة الأدب الصينى المعاصر على أنقاض الأدب الصينى الكلاسيكى. ولا غرو أن تشهد الساحة الأدبية فى الصين حركة تمور مورًا بترجمة الروايات الأجنبية إلى اللغة الصينية، وتدفق سيل عارم من تلك الترجمات آنذاك، ففى حوالى أربعين عامًا ونيفًا تمتد من عام ١٨٧٥إلى عام ١٩١١ بلغ عدد الروايات المترجمة أكثر من ستمائة رواية بما يعادل ثلثى الروايات الصادرة حينئذ. وكان من أشهر تلك الروايات الرواية الإنجليزية الطويلة Robinson Crusoe التى نُشرت فى بريطانيا عام ١٧١٩ والتى أضاءت جانبًا من جوانب الإبداع الروائى المعتمة، وأحدثت دويا هائلاً فى الأوساط الروائية فى الصين، حتى أصبحت «ترجمة الرواية الأجنبية» ظاهرة تجذب الاهتمام من كل صوب وحدب. وتضافرت عوامل تاريخية وأدبية ساعدت على تنامى هذه الظاهرة لعل من أهمها: أولاً: أنه عندما باءت حركة الإصلاح بالفشل الذريع فى عام ١٨٩٨[٨] ارتأى الإصلاحيون أن الرواية يمكن أن تجعل الشعب الصينى متقدمًا، بيد أنه هناك بون شاسع بين الرواية الصينية والحقيقة، ويتعين ترجمة الرواية الأجنبية من أجل إدخال وعى جديد، وفكر جديد باعتبارهما الوسيلة الأفضل لضخ دماء جديدة فى شريان الرواية الصينية القديمة وتطويرها. وظهرت ثُلة من مؤيدى هذا الاتجاه الروائى الجديد، كان من أبرزهم يان فو وليانج تشى تشياو، وكان يرى الأخير أن الدوائر السياسية تحرز تقدمًا مطردًا فى أمريكا، وإنجلترا، وألمانيا، وفرنسا، وأستراليا واليابان، واعتقد أن الرواية السياسية تستأثر بنصيب الأسد فى تحقيق تقدم سياسى ملموس فى الصين، ولذلك أسس صحيفة لنشر ترجمة الروايات الأجنبية

بصفة خاصة فى عام ١٩٠٢ ودعا الرواية الصينية أن تحذو حذو الرواية الفرنسية وغيرها من الروايات فى الدول الأخرى. ونقل أمهات الأدب العالمى إلى لغة ما ليس لونًا من الترف ولا فرضًا من فروض الكفاية، بل هو ضرورة لا غنى عنها تزيد الحياة القومية تمكينًا، وتسمو بالمجتمع إلى المكانة الواجبة لكل شعب يحترم نفسه. فكلنا نعلم أن الغذاء العقلى والغذاء الروحى من ضرورات الحياة القومية كالغذاء المادى سواء، وما يتغذى به العقل والروح فى شعب من الشعوب هو المقياس لدرجة الرقى التى بلغها هذا الشعب(٩).

ثانيًا: أثرت مَدْيَنة Urbanization المجتمع الصينى تأثيرًا هائلاً فى جذب اهتمام قاطنى أهل الحضر تجاه الرواية، التى أصبحت مذاقهم الأدبى ومتعتهم الفنية بصورة أساسية، وتهافتوا على روايات التجسس والمغامرات والرواية الرومانسية التى تساير الحياة الجديدة وأجواءها البرجوازية الجديدة فى المدن الصينية. ولذا ظهرت ترجمة روايات الروائى الإنجليزى آرثر كانون دويل Arthur Conon Doyle (١٨٥٦ ـ ١٩٢٥) والكاتب الفرنسى جول فيرن Jules Verne (١٨٢٨ ـ ١٩٢٥) وعول الإصلاحيون وشداة الأدب الجديد تعويلاً كبيرًا على اضطلاع ترجمة الرواية الإنجليزية بغرس مبادئ الديمقراطية فى أذهان الشعب الصينى، وإحداث التغيير الجوهرى فى النظم السياسية بالصين حتى لا تضل أقدامها درب القوة والثراء، وجذب اهتمام «ثورة الأوساط الروائية» إلى أهمية ترجمة الروايات الأجنبية التى أصبحت تيارًا أدبيًا رئيسيًا لا يمكن إغفاله أو تجاهله.

وبلغت ترجمة الروايات الأجنبية إلى اللغة الصينية ذروتها فى أواخر أسرة تشنج، أو بالأحرى فى الفترة من الحركة الإصلاحية (١٨٩٨) حتى اندلاع ثورة الأدب (١٩١٧) لمدة عشرين عامًا، قام خلالها ليانج تشى تشياو بالدعاية لترجمة الرواية السياسية ونشر

«نظرية الرواية» ويدور موضوعها حول الثورة البرجوازية والمغامرات والوطنية. ومن أهم معالم هذه الفترة ظهور الروايات الأجنبية التى ترجمها لين شو Lin Shu (١٨٥٢ـ ١٩٢٤) والتى بلغت زهاء مائة وسبعين رواية من أمريكا، وفرنسا، وإنجلترا، وبلجيكا، واليونان، وسويسرا، واليابان، والنرويج، وإسبانيا وروسيا وغيرها من الدول الأجنبية، وبدأ بترجمة الرواية الفرنسية La Dame aux Camelias للكاتب الفرنسى الكبير ألكسندر دوما (١٨٢٤ ـ ١٨٩٥) ولم يكن لين شو يعرف أية لغة أجنبية، أى أحادى اللغة ولذلك كان مضطرا إلى الاعتماد ـ بكل ثقله ـ على معاونيه فى عمله فى ميدان الترجمة، ومع ذلك اتضح أنه مترجم غزير الإنتاج وبالغ التأثير للأعمال الأدبية الغربية إلى اللغة الصينية. وكانت ترجماته رائجة على نطاق واسع خلال عصره(١٠).

كما شهدت هذه الفترة أيضًا ترجمة الروايات الروسية القصيرة، وخصوصا روايات الروائى الروسى ليونيد آندرييف Leonid Andreev (١٨٧١ ـ ١٩١٩) والكاتب العظيم تولستوى.

ومن نافلة القول، إن موضوعات الروايات الأجنبية المترجمة من مناوأة الإقطاع، ودحر الغزاة، والسعى الحثيث نحو الكمال الإنسانى والتحرر الذاتى ـ اضطلع ذلك كله بدور تنويرى فى معالجة المشكلات الاجتماعية والحياتية المبثوثة فى ثنايا الرواية الصينية المعاصرة التى خرجت إلى حيز الوجود آنذاك. كما أن الإنجازات الفنية الرائعة فى تلك الروايات دفعت إلى الأمام تطوير الرواية الصينية شكلاً ومضمونًا وتقديم طرائق التعبير الفنى، وبذرت بذور الرواية القصيرة فى التربة الصينية. أن تراجم لين شو وضعت حدًا لتقاليد الرواية القديمة، وتجلى ذلك بجلاء فى أن الأديب (وو يان رين) بدأ استخدام الهيكل الروائى فى الارتجاع الفنى فى إيراد أحداث تسلسل الرواية .Flashback والأديب (ليو خه) حرص

على تفاصيل الأحداث الروائية ووصف الموجودات فى حالتها الإستاتية Static ودمج رؤاه فى العمل الروائى. أما الأديب (تشنج بو) بدأ دراسة التحليل النفسى لشخوص الرواية والاهتمام برسمها خارج نطاق الحبكة الروائية. والأهم من ذلك كله، أن الرواية الأجنبية المترجمة قدمت مستوى أدبيًا فنيًا راقيًا نهل منه الأدباء الشبان فى الصين حتى اشتد عودهم وترعرعوا وأصبحوا يمثلون فحول الأدباء فى الصين وعلى رأسهم لوشيون أبو الأدب الصينى المعاصر، ومؤسس الشعر الصينى الجديد كو مو روا،وأديب الشباب ماو دون وغيرهم. وإذا قلنا إن الإبداع الروائى والنظرية الروائية فى مرحلة نشأة وتكوين الرواية الحديثة (١٨٩٦ ـ ١٩١٧) التى استمرت عشرين عامًا كانا بمثابة الجسر الذى ربط بين الرواية القديمة والرواية الحديثة، فإننا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا أيضًا إن الرواية الأجنبية المترجمة هى التى قامت بتشييد هذا الجسر العظيم بصورة أساسية، بالإضافة إلى تهيئة الأجواء الأدبية لولادة الرواية المعاصرة من أحشاء الرواية الكلاسيكية فى الصين.

ازدهار الرواية السياسية، والاجتماعية والرومانسية فى أواخر أسرة تشنج

فى أخريات أسرة تشنج أو بالأحرى بعد العام ١٩٠٠ ـ طفقت الإبداعات الروائية تترى واحدًا تلو الآخر فتشهد مرحلة ازدهار لم يسبق لها مثيل فى الأدب الصينى كله. ففى القرن التاسع عشر تم إخماد وقمع العديد من الانتفاضات والثورات الداخلية مثل ثورة تابينج[١١]، وتعرضت الصين لاحتلال الدول الثمانى المتحالفة[١٢]، ولذا تعالت أصوات طبقة المثقفين بضرورة التغيرات السياسية والاجتماعية، والانخراط فى العمل الوطنى انطلاقًا من حماسة الجماهير ورغائبهم وآمالهم فى تقوية البلاد وازدهارها. وكانت ثورة البوكسرز غداة فشل الحركة الإصلاحية تجسيدًا للاستياء الشعبى العارم وفقدان الثقة فى حكومة تشنج بصورة كاملة؛ أنها

انتفاضة شعبية عارمة حفزت التيار الفكرى الروائى آنذاك على تعرية المساوئ الاجتماعية والفساد السياسى، وفضح عيوب ونقائص الأسرة الحاكمة داخل البلاط الإمبراطورى، واضطلعت بهذه المهام أهم ثلاث روايات ظهرت فى هذه المرحلة وهى: السياسية، والاجتماعية، والرومانسية.

أولاً: الرواية السياسية

تعتبر الرواية السياسية من بواكير أشكال الرواية المعاصرة، وكانت من أدوات الدعاية لحركة التنوير، ومن أهدافها الدعاية إلى تثقيف وتنوير الشعب، كما كانت من النواتج الأدبية والثقافية التى ظهرت بصفة خاصة فى عصر الميجى باليابان فى ثمانينيات القرن الفائت. وجسدت هذه الرواية - فى أواخر أسرة تشنج - العلاقة الوطيدة مع السياسة بصورة مفرطة، واتسمت بالتأثير الاجتماعى الهائل جراء الانتشار الإعلامى واسع النطاق من جانب الصحف والمجلات التى تخصصت فى نشر الروايات وقتئذ، وجذب كثيرين من القراء. ولا مندوحة أن يؤيد بعض المثقفين والمفكرين أن الرواية من الوسائل التى تحقق الإصلاح والتغيير فى المجتمع، وكان من أبرزهم ليانج تشى تشياو الذى اقترح فى مقاله (العلاقة بين الرواية والسياسة والجماهير)(١٣) أن إصلاح الأخلاق، والدين، والسياسة، والعادات والتقاليد، ودراسة الفنون واحترام مشاعر الشعب - يعتمد ذلك كله - فى المقام الأول - على تطوير الرواية. ومن ناحية أخرى، ارتأى آخرون أن نقطة الانطلاق لحماية البلاد من الانحلال والاضمحلال تبدأ بالرواية وتطويرها. ولا غرو أن يحقق ذلك مكانة مرموقة للرواية لم تشهدها من قبل بعد أن كانت لا ترقى إلى المستويات العليا ويمجها الذوق الراقى، ووطدت أفكار ليانج هذه المكانة حيث كان يرى أن «الرواية تمثل تاج الفن» والرواية السياسية هى «لؤلؤة هذا التاج»، ولكنه بالغ كثيرًا فى دور الرواية فى التربية

والتثقيف والتنوير ووصل بها إلى الذروة، وجعل دورها يقتصر على بلورة وجهات النظر السياسية وتكوين الرأى العام، مما أدى إلى طمس الحد الفاصل بين الرواية والسياسة. واندمجت خصائص الرواية والقضايا السياسية فى بوتقة واحدة وأصبحا يمثلان الشكل الرئيسى للفن الأدبى.

وتمحورت النظرية الجديدة لتطوير الفن الروائى على تحقيق "المنفعة الاجتماعية" بصورة أساسية، حيث إن الرواية السياسية تضطلع بمهام إصلاح المجتمع وتطويره. ولكن إذا نظرنا إلى هذه الرواية بوصفها فنًا إبداعيًا، فإن ذلك يرتبط ارتباطًا وثيقًا بتجارب الكاتب وخبراته فى الحياة ومشاعره الحقيقية. وإذا كانت الأفضلية فى الإبداع الروائى تمنح المنفعة الاجتماعية، وتنحصر المادة الأدبية الروائية فى الموضوعات السياسية وشئون البلاد، فإن الهدف من الرواية يكمن فى «إيقاظ الأمة من سُباتها» وتحقيق هذه المنفعة، مما يجلب قيودًا جديدة على الإبداع الروائى أيضًا.

وكانت رواية (زئير الأسد) للكاتب تشين تيان هوا Chen Tian Hua (١٨٧٥ ـ ١٩٠٥) من أفضل الروايات السياسية آنذاك، وهى تغص بالرومانسية، وأفكارها راديكالية، وتوضح وتشرح بجلاء أن «البقاء للأقوى» وهذه حقيقة تاريخية، وتشجع على «ثورة الشعب» و«الثورة السياسية»، ومقدمتها تحيطها هالة من المهابة والأسطورة، وتحث «الأسد النائم» فى شرق آسيا أن ينهض من سُباته، ومن ثم ينهض شعب الصين ضد برابرة شمال شرق الصين (أسرة تشنج الجاثمة على صدر الشعب الصينى زهاء ثلاثمائة سنة). وكان ليانج تشى تشياو وتساى يوان بيه من أبرز كُتَّاب الرواية السياسية، الذين وقعوا فى شرك المبالغة فى المثالية السياسية والخيال المفرط فى وصف الأحداث التى لا يمكن تحقيقها ولو فى الأحلام، وتناولوا أشياء زائفة وغير حقيقية، وابتعدوا كثيرًا عن الواقع السياسى

الاجتماعى، وكان يتعين عليهم أن يتناولوا الأحداث آنذاك بالوصف والتحليل بصورة حقيقية. وعلى الرغم من ظهور الرواية السياسية فى خضم حركة التنوير والتيار الثورى، لكنها فقدت قوتها وثقلها فى الميزان الأدبى مع نضوج الرواية المعاصرة أكثر فأكثر وأصبحت مجرد حادث عابر.

ثانياً: رواية تعرية الفساد الاجتماعى Exposure

جاءت ولادة رواية تعرية الفساد الاجتماعى عسيرة فى عام ١٩٠٣ فى أعقاب سلسلة من النكبات والكوارث التى تعرضت لها أسرة تشنج بعد أن منيت بهزيمة نكراء فى الحرب الصينية ـ اليابانية (١٨٩٤ ـ ١٨٩٥) وتأرجح مصيرها بين البقاء والفناء وقاربت على شفير الانهيار الكامل. وفى ظل تلك الأوضاع المتردية، شهدت الأوساط الروائية ظهور الكثير من الأعمال الروائية التى وجهت طعنة نجلاء للزمرة الحاكمة، وأماطت اللثام عن مظاهر الفساد المتفشية داخل أروقة البلاط الإمبراطورى، وفى الدوائر الحكومية، والموظفين الحكوميين الفاسدين. وقد أطلق لوشيون على تلك الأعمال رواية «تعرية الفساد الاجتماعى» التى أنجزت المهام الأدبية والثقافية التى عجزت الرواية السياسية على الاضطلاع بها: فالأولى تكمن منجزاتها فى شجب الظلام والفساد بعنف، بيد أنها تفتقر إلى تجسيد المثل العليا واستأصلت شأفتها التى ترتفع على أجنحة الزوبعة فى الرواية السياسية، وغاصت فى أعماق الفساد المستشرى داخل الدولاب الحكومى، ووجهت سهامها المسمومة للطبقة الحاكمة الآفلة بلا هوادة، وكان أسلوبها حاداً ولاذعاً، والوصف فيه إفراط ومغالاة جراء تجاوب الروائيين مع رغائب القراء فى إحداث «انفراجة» فى أحوالهم النفسية المتأزمة، ولذا جاء أسلوبها سطحياً، وعمقها الفنى ضحلاً، وهيكلها الروائى هشاً.

وفى تاريخ الرواية الصينية لا نجد مثل الأسلوب الساخر اللاذع لرواية تعرية الفساد الاجتماعى من توجيه قوة نيران متدفقة من الشجب والإدانة للسياسة والأخلاق فى المجتمع الإقطاعى بصورة لم يسبق لها مثيل فى تاريخ الأدب الصينى فقد بح أصوات هؤلاء الروائيين، وجفت حلوقهم، وفاضت مآقيهم بالدموع الغزيرة، وشجبوا الموظفين الفاسدين ووصفهم بأنهم «لصوص»، والمجتمع هو «عالم الجهلاء والبلهاء» و«جهنم حمراء»، حتى الدولة أصبحت دولة «العبودية والآثام». ومن ثم، تنتمى هذه الرواية إلى أدب المتشائمين الذين سئموا الحياة فى خضم أمواج متلاطمة من الغضب والحنق والكراهية. بينما تعتبر الرواية السياسية من أدب الذين يؤازرون ويقدمون العون والمساعدة للكادحين والمسحوقين والمتأزمين.

وظهرت بواكير رواية تعرية الفساد الاجتماعى عندما نشر رائد الفن الروائى الاجتماعى الأديب لى باو جيا (١٨٦٧ ـ ١٩٠٦) روايته الشهيرة «سقوط أقنعة الفساد» التى كشفت النقاب عن المساوئ الاجتماعية، ووضعت إرهاصات الفن الروائى الاجتماعى فى الصين، وفجرت لمؤلفها قنبلة الشهرة داخل الأوساط الروائية، فالرواية تقع فى ستين فصلاً وقدمت «بانوراما» اجتماعية تغص باللهجة الساخرة وفضحت نقائض الأخلاق الاجتماعية. ومظاهر الفساد داخل جميع الطبقات والفئات فى المجتمع ابتداء من البلاط الإمبراطورى والعسكريين وأسرارهم إلى الطبقات الدنيا من عامة الشعب والدهماء، فضلاً عن فساد تيار موظفى الدولة من تقاضى الرشوة، وممالأة القوى الأجنبية والتزلف لها، والاستيلاء على المال العام والممتلكات بالقوة، لقد قدمت صورة اجتماعية للفساد الذى بلغ الذروة فى كافة مناحى الحياة ومجالاتها، وأصبح من الأمراض الاجتماعية العضال التى تستعصى على إيجاد الدواء الناجع لها. ولم يأل مؤلفها جهداً فى إبراز الدور الاجتماعى

والإصلاحى للرواية الاجتماعية التى «تصور المجتمع فى مكان محدد وزمان محدد عادة يكون وطن الكاتب وعادة يكون الزمان هو الحاضر وعادة يركز الكاتب، على إبراز العلاقات الاجتماعية وتحليلها ابتداء من الأسرة وانتهاء بالمجتمع الكبير الذى يعيش فيه»(١٤).

كما وفد الأديب لى باو الساحة الأدبية بالأعمال الروائية الأخرى مثل: «حلم رائع»، و«نار جهنم حمراء»، و«حكاية الحضارة». بالإضافة إلى روايات الأدباء: وو وا ياو Wu Wo Yao (١٨٦٦ ـ ١٩١٠) مثل: «بحر من الأحزان»، و«عودة الروح»، و«أحداث غريبة فى السنوات العشر الأخيرة»، و«الطريق إلى الثراء». وليوخه Liu'E (١٨٥٧ ـ ١٩٠٩) صاحب رواية «رحلة عجوز معوق». وتسنج بو Ceng pu (١٨٧٢ ـ ١٩٣٥) وروايته (أزهار الخطيئة) وغيرها. ويرى النقاد وباحثو الأدب فى الصين أن الروايات الأربع: «سقوط أقنعة الفساد»، و«أحداث غريبة فى السنوات العشر الأخيرة»، و«رحلة عجوز معوق»، و«أزهار الخطيئة» تمثل أهم الروايات فى الأدب الصينى التى كشفت النقاب عن الفساد السياسى والاجتماعى والأخلاقى فى أسرة تنشج، وأبرزت للعيان كراهية ومقت الشعب الصينى لحكام هذه الأسرة السلطوية، ناهيك عن التطور الفكرى والإيديولوجى لدى طبقة المثقفين آنذاك.

ولا مراء أن روايات «تعرية الفساد الاجتماعى» تزخر بالنقد الاجتماعى، ولكن التوهج الأدبى والفنى فيها كان معتمًا وفاترًا، وكُتب فى عجالة وليس على نار هادئة على طريقة الطهى الصينية. وكان بعض كُتابها يتمتعون بالقدرة على التأليف والكتابة، ولكنهم يعانون من ضعف شديد فى السرد الفنى الروائى Narrative. وعلى أية حال، أن تلك الروايات أظهرت التغيرات فى التيارات الأدبية والفكرية حينئذ، وأمدت الفن الروائى الصينى بعناصر

جديدة فى البناء والهيكل الروائى، ولكن اتسمت ببعض العيوب والنقائص نسردها فى النقاط التالية (١) : المبالغة والتهويل المفرط ونأت - فى كثير من الأحايين - عن الحقيقة ولا يؤيدها الواقع وانحصرت موضوعاتها فى تجسيد صورة مشوهة فى المرآة لا يمكن الاعتماد عليها فى تأريخ الحقائق التاريخية(٢). كرس مؤلفوها جهودهم على مسايرة العادات الذميمة المنتشرة فى المجتمع آنذاك؛ حيث كانت تربطهم علاقات وثيقة بالسياسة الواقعية ومتطلبات الجماهير. ولذا اقتصرت تلك الروايات على رؤى الروائيين وخبرتهم وتجاربهم فى الحياة(٣) . أولت تلك الروايات اهتمامًا بالغًا بالحبكة القصصية، ولم تعر اهتمامًا بمصائر الشخصيات ولم تنجز نجاحًا كبيرًا فى رسم صورها وإظهار الطبيعة الإنسانية. ولذلك لا تضاهى روايات أسرة منج Ming (١٣٦٨ - ١٦٤٤) ولا روايات أواسط أسرة تشنج، مثل رواية "حلم المقصورة الحمراء" تاج الروايات الصينية كلها. وبالرغم من أن الرواية الاجتماعية كانت الأكثر ذيوعًا وانتشارًا فى أخريات أسرة تشنج وتمتعت بالعديد من العناصر والأسباب التى جذبت القراء من أهل الحضر ومنحتهم فرصة سانحة للتخلص من شعورهم بالسخط والاستياء إزاء الأوضاع المتردية؛ لكنها تعرضت للاندثار والانحسار رويدًا رويدًا لضحالتها وباتت مجرد مادة صحفية تنشر فى أعمدة الصحف Gossip Columms تكشف أسرارًا شخصية أو وقائع مثيرة.

ازدهرت الرواية السياسية فى عام ١٩٠٢، ورواية تعرية الفساد الاجتماعى فى عام ١٩٠٣ . وكانتا تكرسان جهودهما على الاهتمام بالحقائق والمنطق، والأخذ بالأسباب الموضوعية ومعالجة الموضوعات بصورة جادة وصارمة. وأدى ذلك إلى إهمال أو تجاهل معالجة المشاعر والأحاسيس فى المجتمع، وبدأت الرواية الصينية آنذاك فى البحث عنهما ودمجهما والتنسيق بينهما، ولذا ظهرت الرواية الرومانسية فى عام ١٩٠٦ التى ارتقت بـ «المشاعر

والأحاسيس» بصورة غير مسبوقة ولم يألفها البعض كما جاء فى روايتى المشاعر الحزينة الكئيبة «بقايا رماد كارثة»، و«بحر الكراهية» للأديب وو يان رين.

ولا يفوتنا - فى هذا المقام - الإشارة فى عجالة إلى رواية «وصف حياة البغاء» التى كادت أن تضاهى الروايات المذكورة أعلاه من حيث الذيوع والانتشار. فقد عرفت الصين الرواية التى تصف حياة المومسات والدُعّارم (مفرد: داعر) داخل المواخير وبيوت الدعارة منذ أسرة تانج حتى أسرة تشنج التى شهدت الحضر الصينية فيها تقدمًا اقتصاديا ورواجًا تجاريًا بدرجة عالية، ولذا انتعشت تجارة «الدعارة»، وخصوصًا فى المدينة الساحلية شنغهاى، التى كانت مركز التجارة والمال فى آسيا وقتئذ، وتدفقت إليها رءوس الأموال، وكانت الشخصيات على اختلاف ألوانهم ومشاربهم وأطيافهم، بالإضافة إلى لفيف كبير من الفتيات الساقطات فى المجتمع الصينى. وكان هناك بعض الكُتّاب الذين ارتادوا المواخير وكتبوا روايات تصف مشاعر الحب بين الجنسين، والعلاقة بين الأثرياء البيروقراطيين ونجوم الفن والغناء ولياليهم الماجنة، وكانت تحظى باهتمام أهل الحضر. وكان أسلوب الكتابة فى تلك الروايات قديمًا وأظهر بعض معالم الحياة الاجتماعية وقتئذ، ولكن كان معظمها مجرد خيال كوكبة كبيرة من الروائيين الذين شعروا بالتعاسة والكآبة، وحملقوا فى المرآة، وذرفوا الدموع حزنًا على أنفسهم، وكتبوا روايات تعد - فى الواقع - رثاء على أحوالهم المزرية. وفى الوقت نفسه، تجاوبت تلك الروايات مع رغائب أهل الحضر وحققت لهم المتعة والمرح، كما عكست الحياة الحقيقية للبغايا داخل المواخير، ولكنها أخفقت فى تحديد ماهية الحب والزواج فى ظل أصفاد نظام الزواج الإقطاعى، ولذلك كان أسلوبها الفنى رديئًا وضحلاً.

وتعتبر رواية «حكاية زهور البحر» من أهم الروايات التى تناولت وصف حياة البغاء والدُعَّارم، حيث تناول مؤلفها الشهير هان بنج تشنج (١٨٥٦ ـ ١٨٩٤) الأحداث التى تدور داخل ماخور رفيع المستوى يدلف إليه زمرة كبيرة من البيروقراطيين والتجار الأثرياء الذين يقطنون فى الحى التجارى بمدينة شنغهاى، وتجمعهم الروابط الاجتماعية والوشائج التجارية ووضعت هذه الرواية إرهاص تطور الرواية المعاصرة فى الصين بعد أن حققت نجاحًا منقطع النظير فى المنجزات الفنية بالرغم من إخفاق وزلات قلم مؤلفها فى بعض المواضيع. بالإضافة إلى ذلك، هناك روايات أخرى تدور أحداثها داخل بيوت الدعارة مثل: «حُلم فى ماخور»، و«جواهر فى المواخير» وغيرها.

ويرى النقاد أن الروايات التى ظهرت فى أواخر أسرة تشنج تنقسم ـ من حيث المضمون ـ إلى الرواية التاريخية، والفلسفية، والطوباوية، والاجتماعية، والوطنية، والعسكرية، والأسطورية الخيالية، والفكاهية، فضلاً عن روايات الشهامة والنخوة والتجسس[١٥].

وظهرت تلك الروايات فى عباءة الرواية الصينية القديمة، ولكن كان هناك اختلافات جلية بينهما. فالرواية القديمة تستخدم دائمًا فى ثناياها أبياتًا شعرية ولكن روايات هذه المرحلة لم تعرف استخدام الشعر كثيرًا. وهناك بعض الكُتَّاب الذين تحلوا بالسعى الحثيث وراء الوعى بالهيكل الروائى. وهناك أيضًا روايات استخدمت فى البداية ضمير المتكلم فى عملية السرد الروائى وهو مالا نجده فى الرواية التقليدية. أن التغيرات التى طرأت على الرواية آنذاك من حيث التكتيك الفنى، والسرد الروائى والهيكل الروائى جاء فى ضوء الاقتباس من مميزات الرواية الأجنبية المترجمة على أساس الرواية الكلاسيكية، وأدى ذلك إلى ظهور اتجاهات فكرية عدة فى مجال تطور الفن الروائى فى ذلك الحين.

وخلاصة القول، إن الرواية فى أخريات أسرة تشنج حاولت أن تقدم إسهامات تاريخية من إنهاء عزلة الصين وتنقية الأجواء التاريخية والأدبية، ولكنها اتسمت بالضحالة والفجاجة، وافتقرت إلى قوة الفن الحقيقية التى تكتب لها الدوام والبقاء فى التاريخ، ولكنها قدمت العديد من العناصر الضرورية لتطوير الفن الروائى الصينى، واضطلعت بالدور الانتقالى المحدد بين الرواية القديمة والرواية الحديثة، ووقفت فى مفترق الطرق بين الرواية الكلاسيكية والرواية المعاصرة. أما موروثات التقاليد الفنية الرائعة للرواية الصينية التقليدية قد بلغت الذروة خلال الحركة الثقافية الجديدة فى ٤ مايو١٩١٩.

الرواية الصينية فى مرحلة تأسيس الجمهورية الصينية (١٩١٢ . ١٩٤٩)

تعد ثورة ١٩١١ أهم حدث عرفته الصين فى أوائل القرن العشرين حيث استطاعت الإطاحة بحكم النظام الإقطاعى، الذى جثم على صدور الشعب الصينى لمدة ألفى سنة. وفى الوقت ذاته قام زعيمها دكتور صان - يات - صن (١٨٦٦ - ١٩٢٥) بتأسيس الجمهورية فى الصين. ويصفها الرئيس ماوتسى تونج قائلاً: «كانت حدثًا عظيمًا فى تاريخ الصين الحديث، وجسدت أعظم إنجازات الحركة الثورية البرجوازية، كما رمزت إلى إجهاض هذه الحركة وأفول نجمها مبكرًا فى آن واحد، وانحصرت مآثر هذه الثورة فى طرد آخر الأباطرة، ولكن ظلت الصين قابعة تحت سيطرة الإمبريالية والإقطاعية، ولم تستطع هذه الثورة الاضطلاع بالمهمة الثورية من دحر الإمبريالية ومناوأة الإقطاعية بصورة كاملة»[١٦]. وقامت الإمبريالية بمؤازرة كبار ملاك الأراضى، وتوطد النفوذ السياسى للكومبرادوريين Compradors ودخلت البلاد أشد الفترات السياسية اسودادًا فى تاريخها، ودب الشقاق داخل صفوف الثورة البرجوازية، ونبذت جماهير العمال والفلاحين الذين يمثلون

البذرة الأولى للنضال الثورى. ومن ثم، تضاءل نفوذ المد الثورى، وتعاظم التيار الثقافى الذى يدعو إلى العودة إلى القديم والإقطاعية، وانتكست راية الإصلاح الثقافى. وظهر التيار الثقافى المضاد الذى أطاح باللبنات الأساسية للفكر الجديد والثقافة الجديدة، وامتدت براثن هذا التيار إلى الأوساط الأدبية بصفة عامة والى الأوساط الروائية على وجه الخصوص. والأدهى من ذلك، أن القوى الإقطاعية الداعية إلى القديم تكاتفت مع ثقافة الكومبرادوريين الإمبرياليين، وتشكل آنذاك «لتيار الأدبى المضاد» الذى يثير داخل النفس الغثيان والغليان. كما لم تضطلع المجلات الأدبية بدورها المنشود فى الدعاية والترويج للدور الاجتماعى للأدب وقيمته المعرفية.

وترك ذلك كله آثاره الوخيمة على الرواية الصينية فى العصر الحديث (١٨٤٠ ـ ١٩١٩) التى شهدت أكثر مراحلها عتمة وظلمة. وقامت قلة قليلة من الروائيين الذين جعلوا الرواية عبارة عن مجموعة من الفتيات العبيد والخادمات وسط دياجير الظلام الاجتماعى، وانخرطت زمرة أخرى فى إظهار ولائها للأسرة الحاكمة الإمبراطورية التى انتهى عهدها، أما الكثرة الكاثرة من الروائيين الذين كانوا ضحية الأزمات السياسية، فقد شعروا أنهم إذا عجزوا عن مجاراة الأحداث الجارية آنذاك، فلا يمكن التفريط فى مصائرهم ووجودهم فى الحياة؛ ولذا كانت مادتهم الأدبية مشاعرهم المثخنة بالجراح بدلاً من الاحتكام إلى صوت العقل والحكمة، وسطرت أقلامهم فن اللهو والتسلية، وجعلوا الرواية بمثابة المؤازرة المعنوية التى تبث فى نفوسهم الفرح والبهجة والحزن الدفين فى سويداء قلوبهم، وعثروا على ضالتهم الرشيدة فى الرواية الرومانسية التى ازدهرت تدريجيًا فى أواخر أسرة تشنج وصاغوها فى مادة أدبية تاريخية على الصعيدين الفكرى والفنى،

وجعلوها أيضًا تصطبغ بمرض العصر من الفوضى وعدم الاستقرار بشكل أكبر، وإعادة تمثيلها فى صورة الرواية العاطفية ذات مذهب «فراشة زوجين حميمين». ويعد ذلك تحولاً بارزًا فى الرواية الصينية التى كانت فى أواخر هذه الأسرة تسعى للمشاركة والمساهمة فى إحراز التقدم السياسى فى المجتمع، وصوتها كان مدويًا يهز الأركان والأبدان وبالغ التأثير، أما الرواية فى بداية الجمهورية الصينية (١٩١١ ـ ١٩١٢) فقد كانت رواية المهادنة والمداهنة، والتملق والتزلق، وتناولت صغائر الأمور فى الحياة، وأفراح وأتراح القراء، كما اتسمت بالنطاق المحدود ولم تحدث أثرًا مسموعًا فى الأوساط الأدبية.

وظهر التيار الروائى المضاد آنذاك ـ إذا صح التعبير ـ فى روايات مذهب «فراشة زوجين حميمين»، والمؤامرات، والتجسس والفرسان.

وفى الوقت الذى شهدت فيه الرواية الحديثة تطورًا سليمًا، ظهر تيار «معاكس» فى الإبداع الأدبى أيضًا، بالإضافة إلى مذهب الرواية القديم من «ترديد أقوال الغير» فى العصر الحديث، انتشر «مذهب فراشة زوجين حميمين» لفترة من الزمن، ويتحلى بالأسباب السياسية والاجتماعية الفطرية، وتطور حتى حقبة العشرينيات من القرن العشرين، وذاع صيته فى أنحاء البلاد تقريبًا، وأحدث تأثيرًا هائلا. وكان موضوع هذه الرواية يتمحور على مشاعر الحب الملتهبة المنوطة بها كلمات المؤلفين ـ ولم يكن نتاج «رحيق الفراشات فى المناطق الساحلية» و«أنين شكوى بط المنذرين[١٧] Mandarin Duck» أو نتاج «المصير المشئوم لبط المغذرين مثل باقى الطيور»، و«منظر زوجين من الفراشات يثير الشفقة والعطف عليهما مثل الحشرة»[١٨]، وسخر لوشيون من شخصيات تلك الرواية، وذكر أن أكثرها «عبارة عن فتاة حسناء وفتى موهوب، يتبادلان أحاديث

الهوى والبهجة، وتربطهما علاقة لا انفصام لها، ولا يفترقان ألبتة، ويجلسان تحت أشجار الصفصاف الظليلة وأمام الزهور اليانعة مثل زوجين من الفراشات وزوجين من بط المنذرين»[١٩]. ونظرا لأن وصف الزوجين فى روايات هذا المذهب لا ينأى عن المنذرين والفراشات، والعلاقات الحميمة والمشاعر العاطفية، ولذلك أطلق الناس عليه «مذهب فراشة زوجين حميمين».

وخرجت روايات هذا المذهب من رحم الرواية العاطفية «بحر الكراهية» التى كتبها وويان رين فى عام ١٩٠٨، ثم انبرى كل من باو تيان شياو، ووانج يون تشانج بالدعاية والترويج لتلك الروايات، كما أسسا مجلتى «الرواية تايمز» و«الرواية الشهرية» فى عامى ١٩٠٩ ـ ١٩١٠ تباعًا، ثم سرعان ما تدفقت المجلات المتخصصة فى نشر هذا المذهب إلى الساحة الأدبية حتى بلغت زهاء أربعين مجلة، ولعل كان أهمها مجلة «يوم السبت» التى تأسست فى عام ١٩١٤ والتى كانت تصدر بعد ظهر يوم السبت أسبوعيًا، وتخصصت فى نشر الروايات الخاصة بهذا المذهب، لأن الناس يتمتعون بالراحة فى يومى السبت والأحد ويستطيعون إذكاء أوقات فراغهم من خلال مطالعة هذه الروايات، مثلما كانت تفعل المجلة الأمريكية «مساء يوم السبت» ذات الانتشار الرائع التى جذبت القراء فى أمريكا وأوروبا. ولا غرو أن يطلق على هذا المذهب أيضًا «يوم السبت».

ومن أشهر روايات هذا المذهب رواية الأديب شى جين يا «سحر أزهار الكمثرى» التى كتبها فى عام ١٩١١ وتقع فى ثلاثين فصلاً تقوم بالدعاية الصاخبة لقصة حب من أول نظرة بين شاب موهوب وأرملة حسناء. ورواية «ابتسامة خفيفة» للأديب شيوه زاو داى التى تقص علينا المشاعر الغريبة والأحاسيس الفجة بين فتى وفتاة تقابلا صدفة ولا تربطهما ثمة علاقة، ولكن سرعان ما جمعتهما الابتسامة الخفيفة وطأطأة الرءوس، ثم العاطفة المتبادلة والحب

المتبادل. كما كتب تشو شو جوان روايتين هما: «هذا الحب المتدفق لا ينقطع» و«عدم زواج الكراهية ليس مصادفة» والبطل والبطلة فيهما يجب أن يكونا زوجين بحكم القضاء والقدر، وما يطلق عليه «الموهوب» يعتبر الإنسان الوحيد القادر على التعاطف والشفقة على الحسناء التى تُجبر على ممارسة البغاء، كما تعد المرأة الحسناء الوحيدة القادرة على الإعجاب والافتتان بالفتى الموهوب ذى الحظ العاثر.

ونقول فى اقتضاب، أن مذهب «فراشة زوجين حميمين» جسد التخلف الفكرى والأيديولوجى والمتعة الفنية لدى أهل الحضر فى المدن الصغيرة فى مجتمع الصين شبه الإقطاعية وشبه المستعمرة. كما يتصف هذا المذهب بقوة التأثير والجذب التى أثرت فى جمهور القراء الغفير، ولا مندوحة أن يتعرض للشعب والاستنكار والنقد(٢٠).

ومن أهم الروايات التى ظهرت فى مرحلة تأسيس الجمهورية الصينية «رواية المؤامرة» التى تنتمى إلى المذهب القديم فى هذه المرحلة، وانتشرت تدريجيا فى أنحاء البلاد بعد أن خصصت صحيفة «الأحداث الجارية» الجديدة عمودًا صحفيًا خاصًا معنونًا بـ «رواية المؤامرة فى شنغهاى» فى عام ١٩١٦ وكانت نتيجة تدهور رواية تعرية الفساد الاجتماعى فى أواخر أسرة تشنج، ومن أهمها رواية «تاريخ الفساد فى عالم المرأة» للأديب وانج جون تشنج. ويرى البعض أن «رواية المؤامرة» تعد نوعًا من الرواية الاجتماعية، ولكن تعاظم نفوذها واتسع نطاق موضوعاتها لتشمل كافة الطبقات والفئات فى المجتمع، واستخدمت اللغة العامية الدارجة، وتدور موضوعاتها داخل المواخير وبيوت الدعارة بصورة جلية مثل رواية «أحلام وردية فوق سطح البحر» للأديب صون يوى شنج. وقد تم استغلال هذا النوع من الروايات فى شتم وقذف كل الذين يشعر

الأدباء نحوهم بالسخط وعدم الرضا، والهجوم عليهم، والتشهير بهم، ولذا أصبحت تقدم الدروس فى قتل الناس، وإثارة القلاقل والبلبلة، وممارسة الزنا والاغتصاب، والنصب والاحتيال.

كما ظهرت أيضًا الرواية البوليسية التى جسدت التيار الروائى المعاكس فى أبهى صوره. وقام الأديب تشنج شياو شنج الذى ترجم العديد من الروايات البوليسية الغربية، بتقليد الروائى البريطانى Arthur Conon Dole وكتب العشرات من القصص البوليسية على غرار "Tales of Skerlock Halmes" بالإضافة إلى القصص البوليسية للكاتب يوى تيان فنج. هذا بالإضافة إلى رواية «الفرسان» التى شهدت رواجًا وقبولا شعبيًا، ونُشر أعداد غير قليلة منها، وتعد امتدادًا للإرث الأدبى فى أسرتى منج وتشنج، ومن أشهرها روايتا: «سيرة الحرفيين الشهام» و«نقطة دم» تمدحان الشهامة والنخوة، وتقدحان البلاهة والبلادة، وحظيتا باهتمام شديد من قبل الجماهير، وجسدتا الضغائن الشخصية كستار لإخفاء التناقضات الاجتماعية، وقامتا بالدعاية للإيمان بالخرافات والخزعبلات، والإشادة بالمفاهيم الإقطاعية، ولذا ألحقت أضرارًا بالغة بحياة الناس آنذاك.

ونخلص إلى أن التيار الروائى المضاد للواقعية قام بتسفيه الفكر، واتسم بالفساد والابتذال فى مضمونه الفكرى، أما فى الجانب الفنى لم يقدم جديدًا أيضا سوى تكرار القوالب الفنية السابقة من النمطية والقولبة؛ ففى بدايات مذهب "فراشة زوجين حميمين" نجد تقليد الرواية الغربية فى بناء الهيكل الروائى، وفى خاتمة الرواية واللغة أيضًا، فضلاً عن تحطيم تقاليد الرواية الصينية التى تؤيد الحبكة القصصية فى العمل الروائى من البداية حتى النهاية. وقام الروائيون بعد عام ١٩١٥ بمؤازرة أدب رواية «باى - هوا» أى رواية-اللغة العامية الدارجة، وإبداع الرواية

القصيرة. فقد كان هناك بعض الأدباء من ذوى المهارات والكفاءات الأدبية الرفيعة، ولكن لم تخلد أسماؤهم فى التاريخ، لأنهم لم يتركوا أعمالاً فنية تجسد مهاراتهم، بل كان مضمونها زائفًا، وتأثيرها خافتًا وصوتها خافضًا. وفى مقاله المعنون بـ «الفن الصحى أم الفن المريض» كتب المفكر والفيلسوف المجرى Lukacs Gyorgy (١٨٨٥ - ١٩٧١) قائلاً: «إن تاريخ الأدب وتاريخ الفن عبارة عن مقبرة عامة ضخمة ترقد فيها كثرة كاثرة من أدباء المواهب الفنية، ينعمون براحة الموتى، ودخلوا دائرة النسيان، وذلك جراء أن مواهبهم وقدراتهم لم تستطع السعى وراء العثور على روابط تربطهم بالموضوعات التقدمية التى تحظى باهتمام الناس. وذلك لأنهم قابعون فى وسط أتون الصراع الدائر بين الصالح والطالح والذى تشهده البشرية، ولم تعرف أقدامهم درب الاتجاه الصحيح فى هذا الشأن!»(٢١).

رواية الواقعية وصراع البقاء

بالرغم من شيوع التيار الروائى المضاد للواقعية فى أخريات أسرة تشنج ومطالع الجمهورية الصينية حتى بات تيارًا جارفًا لفترة من الزمن، لكن كان هناك التيار الروائى الواقعى الذى بدا واهيًا وخائر القوى فى بحرٍ متلاطم من الأدب الرجعى، واستطاع باقتدار أن يكون ندًا قويًا وخصمًا عنيدًا للتيار الرجعى ولم يتلاش تمامًا، بل وظهرت بعض الروايات ذات الاتجاهات التقدمية والتى أبرزت للعيان الحياة الواقعية وشقت طريقها بشق الأنفس فى معترك المنعطفات التاريخية الصعبة. وبزغ التيار الروائى الواقعى داخل أروقة الجمعية الأدبية الثورية التى كان يطلق عليها آنذاك «نان شه» التى تأسست رسميًا فى عام ١٩٠٩ ورفعت عاليًا راية مناهضة أسرة تشنج سياسيًا، وكانت تضم البرجوازية، وتيار البرجوازية الصغيرة وثُلة من مثقفى ملاك الأراضى المناهضين للأسرة

الحاكمة. وكان أدباء هذه الجمعية يعتنقون أفكارًا أدبية مفادها أن الأدب يعتبر «وسيلة تتحلى بالكمال فى إنهاض الشعب من سباته»[٢٢]. وأكدوا الدور التنويرى للأدب فى تثقيف الشعب، وإصلاح أخلاقه، ورفع معنوياته، وتغذية مشاعره، وعارضوا الاهتمام بالزخارف اللغوية، والاهتمام بالشكل الأدبى على حساب المضمون، وانتقدوا بعض التيارات الأدبية المؤازرة للأدب الإقطاعى. وظهرت العديد من الروايات التى ينتمى مؤلفوها إلى هذه الجمعية منها: رواية (الحرية) للأديب تشاو شاو، و«الطبيب الأسود» للأديب تشنج شه داو، و«عهد الطفولة» للكاتب تشنج شان جى، و«أقوال صريحة» للأديب صون آى بينج. وتحكى الرواية الأخيرة أن شخصا غادر داره للانضمام إلى صفوف الثورة، وعندما عاد إلى أدراجه صدمته المنية التى عاجلت بأجل زوجته، ولذا شعر بالسخط تجاه الأوضاع الثورية والندم على أفكاره الثورية. كما اعتقد أن مشاعر الشعب تعوزها الحماسة، ومن الصعب أن يعم الوئام والانسجام فى صفوف الشعب، مما جعله يشعر أيضا بالتشاؤم إزاء مستقبل المجتمع، واليأس والقنوط من الثورة، وذكر أن الأرض سوف تصطدم بكوكب سيّار فى نهاية المطاف، والأدهى من ذلك أنه ارتأى أنّ الثوريين الذين يزعمون بأنهم ينقذون العالم هم زائفون وواهمون. وقد انتشرت آنذاك مثل تلك الأفكار والتعليقات، فقد اعتبر البعض أن الثورة أداة لتحقيق المكاسب، ونهب حقوق الآخرين واغتيال حياتهم. كما ظهرت أيضًا بعض الروايات التى صورت حياة اليأس والقنوط والآلام لدى مثقفى البرجوازية العنصرية جراء فشل ثورة ١٩١١، بالإضافة إلى تصوير الشعب وأفراده بأنهم كائنات حية لا تعرف سوى البكاء والعويل والركوع تحت أقدام الغزاة المعتدين طلبًا للنجاة من الموت واستجداء عطفهم. ولا مراء أن ذلك يبيّن بوضوح الأفكار الرجعية لدى مثقفى البرجوازية تجاه الشعب والثورة أيضًا.

وكـان الأديب صـو مـان شـو Su Man Shu (١٨٨٤ ـ ١٩١٨) أبـرز الـروائـيـين الـواقعيين فى جمعية الأدب الثورى، وكانت رواياته الأكثر ذيوعًا وانتشارًا وشهره آنذاك. وبدأ بنشر روايات قصيرة منذ عام ١٩١٢، ومن أهـمهـا: «الـعـالم والـدموع الحـمـراء» (١٩١٤)، و«قـمـاش أحمر» (١٩١٥)، و«حرق السيوف» (١٩١٥)، و«خواطر دبوس شعر مكسور» (١٩١٦) و«خـواطـر حلم ضائع» (١٩١٦)، وتـدور أحداث تلك الـروايـات حـول مـأسـاة الحب بين الشـبـاب التى كشفت عورة الأعـراف الإقـطـاعـيـة، وعقـدة الحـسب والـنسب، وجسـدت السـعى الدءوب من جانب أبطال الرواية من أجل الدفاع عن حرية الزواج والتطلع إلى الحياة الزوجية السعيدة، ولكن تحبط آمالهم وتتعثر أقدامهم فى رحلة بحثهم عن المثل الاجتماعية العليا. والمآسى الاجـتـمـاعـيـة فى تـلك الـروايـات أعـادت إلى الأذهـان الـصـراع الاجتماعى فى الصين قبل ثورة ١٩١١ وما بعدها، وأظهرت الوعى الديمقراطى لدى المثقفين الشبان. ويرى النقاد أن صو مان يعتبر الأديب الوحيد الذى وقف رابط الجأش على جبهة الثقافة الثورية عشية الثورة البرجوازية فى الصين، وأظهر الوعى لدى الطبقة البرجوازية، ولذا تختلف رواياته عن روايات مذهب «فراشة زوجين حميمين»، وأبرزت للعيان أن رواية الواقعية تتخبط وتتعثر أقدامها فى مرحلة التحول التاريخى الشاق.

كما ظهرت روايات لم تكن أكثر حظًا من الروايات المذكورة أعلاها، وكافحت بجد واجتهاد لترى نور الشمس وسط دياجير الظلام، وتناولت موضوعات منها: وصف الحياة التعسة للكادحين والمسحوقين، وكشفت مظاهر الظلام الاجتماعى، والدعاية الوطنية لدحر المحتلين الأجانب، ولعل رواية «حياة عامل» التى كتبها الروائى القدير هوى تيه جياو فى عام ١٩١٣ تعد أكثر الروايات واقعية وتجسيدًا للأوضاع المتردية آنذاك، حيث قدمت وصفًا يفيض بالقوة

والحيوية لحياة عامل يدعى هان ياو يهرب إلى مدينة شنغهاى بحثًا عن أسباب الرزق ويصطحب معه زوجته وابنه وابنته بعد أن دهمه الإفلاس والفاقة فى مسقط رأسه. ولكن ما لبث أن تبددت آماله فى هذه المدينة، وأضحى فريسة لليأس وقرر الانتحار غرقا فى البحر، ولكن يتم إنقاذ حياته ويعود إلى حياة البؤس والظلام مرة أخرى، ويساعده عامل يدعى لى فان فى الحصول على فرصة عمل فى أحد المصانع الأجنبية حيث عمل بجد واجتهاد وأمانة، بيد أنه تعرض للاستغلال والاضطهاد والمعاملة الوحشية وامتهان كرامته، وتحمل ذلك كله من أجل لقمة العيش وإعالة أسرته، ولكن المصنع يطرده من العمل، ويصبح طريدًا فى الشوارع ليعمل بياعًا جوالاً ليحيا حياة الشقاء والحرمان.

وتجدر الإشارة إلى أن مؤلف هذه الرواية يعتبر أول كاتب صينى استطاع بجدارة إظهار وحشية الإمبريالية واستغلالها للصين قبل ثورة روسيا القيصرية فى عام ١٩١٧، كما جسد التناقض الحاد بين طبقة العمال والطبقة الحاكمة. والأهم من ذلك كله، أنه أعلن بدون مواربة تعاطفه وحنوه مع العمال المسحوقين المقهورين. وهنا تبرز للعيان أن الأفكار التقدمية جدت مرتعاً خصبًا فى نفوس الروائيين الصينيين بعد التغيرات الجمة والتحولات الهائلة التى شهدتها الأوساط الأدبية، وأضاءت جوانب الفكر المهجورة لدى هؤلاء الروائيين مما ساعد على تمهيد الطرق وتهيئة الأجواء لنشأة الرواية الواقعية المعاصرة فى الصين.

نشأة وتكوين الرواية الصينية المعاصرة

تمثل حركة ٤ مايو الأدبية عام ١٩١٩ الدعامات الفكرية التى قامت عليها النهضة الأدبية الصينية الحديثة، وكانت انتصارا للغة الشعبية العامية على اللغة الفصحى (الكلاسيكية القديمة) وتحولها إلى لغة حية مزدهرة بالآداب الخصبة بشعار القلب والعقل بعد ألفى عام من العقم الإقطاعى، الذى قتل الفنون والآداب والعلوم،

وخنق لغة الشعب وجرم الآداب الأجنبية وفنونها حتى يحتكر الساحة الفكرية والثقافية وسيطر عليها بتعاليمه ومفاهيمه البالية.

وأنجبت هذه الحركة كوكبة من أهل الفكر والتنوير، وحاملى لواء الأدب الصينى الحديث الذين فضوا مغاليق الرواية الصينية التى نهضت من كبوتها وسباتها العميق بعد أن نفضت عن نفسها أصفاد الرواية التقليدية وقيود اللغة الكلاسيكية بفضل أفكار هذه الكوكبة ورؤاها ويتنسمها ليانج تشى تشياو صاحب الجهد الأكبر والمضنى فى الدعاية لإحداث «ثورة فى الأوساط الروائية» بعد أن أدرك بشكل أكبر أهمية الرواية من خلال الدروس المستقاة من إخفاق الإصلاح البرجوازى، وفى نظريته حول تغيير الرواية ذكر أن: «التطلع إلى شعب دولة جديدة يحتم أولا وجود رواية وطنية جديدة، والتطلع إلى أخلاق جديدة يحتم وجود رواية جديدة، والرغبة فى دين جديد يحتم وجود رواية جديدة، والتطلع إلى سياسة جديدة وعادات جديدة يتطلب رواية جديدة أيضًا. كما أن الرغبة فى دراسة فن جديد يحتاج إلى رواية جديدة، بل حتى الرغبة فى مشاعر شعبية جديدة وصفات سامية جديدة، يتطلب أيضا رواية جديدة. مؤكدًا أهمية فتح آفاق جديدة أمام الرواية الصينية والمكانة العالية التى تتبوأها فى الأوساط الأدبية انطلاقًا من وظائفها الاجتماعية التليدة، كما لخص خصائص الرواية من: «الانطباع الجيد» و«التأثير التدريجى» و«التشجيع والتحفيز» و«الإرشاد والتوجيه»[٢٣]. وذكر أيضا أن: «الشخصيات التى تصفها الرواية يكونون مثل المرآة التى تعكس صورة الجميل والدميم، وتجعل الناظرين يدركون ذلك بأنفسهم»[٢٤]. ويشمل ذلك بوضوح إلى حد ما انتهاج المذهب الواقعى فى الإبداع الروائى، ومعارضة المثالية لدى شخصيات الرواية والاهتمام بالفن فى التأليف الروائى وغيرها من المشكلات الأخرى.

وبدأت الرواية الصينية المعاصرة إرهاصاتها الأولية أثناء ثورة الأدب فى ٤ مايو ١٩١٩، جراء تغيير مفاهيم الرواية الحديثة، وازدهار ترجمة الرواية الأجنبية، يمكن أن نعتبر مقالات الأدباء خوشى Hu Shi (١٨٩١ ـ ١٩٦٢): «نظرية إصلاح الأدب» و«مناقشة الرواية القصيرة»، وتشين دو شيو: «نظرية ثورة الأدب»، ولى داجاو: «ماالأدب الجديد؟»، وتشو ذوا رين: «أدب البشر» ـ نعتبر ذلك كله بمثابة النظريات والأفكار التى استلهمتها الرواية الصينية المعاصرة. ففى عام ١٩١٨، كتب خوشى مقالا دشن فيه نظرية حول «الرواية القصيرة» معبرًا فيه عن اعتقاده بأن: «الرواية القصيرة تنتهج الأسلوب الأدبى الأقل استخدامًا للكلمات (يعنى أن الرواية فى حالتى السرد والوصف لا يمكن الزيادة والنقصان) وتعد الجانب الأكثر إثارة فى وصف الحقائق (بمعنى أن نهاية حبكة الرواية يحمل فى طياته شيئًا مهمًا يتحلى بمبدأ اختيار المادة الأدبية) كما نشر منظّرون العديد من المقالات آنذاك حول تصنيف الرواية المعاصرة ومضمون أفكارها ورسم شخصياتها وأسلوبها الفنى من زوايا متباينة. وكان ذلك إيذانا بظهور الرواية القصيرة «يوميات مجنون» للأديب لوشيون التى ترمز إلى ولادة الرواية الصينية المعاصرة.

كان لوشيون Lu Xun (١٨٨١ ـ ١٩٣٦) مؤسس ورائد الرواية الصينية المعاصرة ـ الذى تخلى عن دراسته للطب، وسار على درب التنوير الفكرى وارتمى فى أحضان الأدب لينقذ بلاده من براثن الجهل والتخلف عن طريق «الأدب» وليس من خلال «العلم» ـ قطبًا من أقطاب ثورة الأدب الجديد وأسبق من اجترأ على استخدام اللغة العامية (باى ـ هوا) فى التعبير الأدبى كاجتراء بوكاشيو Boccaccio (١٣١٣ـ ١٣٧٥) فى إيطاليا فى القرن الرابع عشر على استخدام اللغة العامية. وشارك فى وضع أساس اللغة الإيطالية كلغة قومية ينفرد بها الإيطاليون عن سائر الأوروبيين(٢٥). فالعامية

ـ كما يقوم دانتى ـ هى لغة القلب؛ لأنها لغة الأم التى نأخذها مع الرضاعة، وهى ـ كما يقول د. لويس عوض ـ لغة الحواس والمحسوسات قبل أن تتفتح عقولنا. ولذا كان لوشيون يؤمن إيمانا راسخا بأهمية اللغة الشعبية فى الكتابات الأدبية بصفة عامة، والرواية على وجه الخصوص التى وجد فيها ضالته الرشيدة باعتبارها الوسيلة الناجعة للأمراض الاجتماعية العضال ووضعها فى مكانة سامية، وذكر أن: «الأدباء الجدد يشجعون الرواية بصورة حماسية بعد حركة ٤ مايو ١٩١٩، والسبب فى ذلك أن الذين شجعوا الأدب الجديد آنذاك أدركوا المكانة الرفيعة التى تتبوأها الرواية فى الأدب الغربى، ويكاد الشعر يقترب من هذه المكانة. ومن ثم ارتأوا أن الذين لا يقرءون الرواية ليسوا من البشر»[٢٦].

وشهد الأدب الصينى أول رواية مكتوبة باللغة العامية بقلم الأديب لوشيون (يوميات مجنون) الصادرة فى ١٥ مايو ١٩١٨، التى كانت ـ فى المقام الأول ـ جسر عبور الرواية الصينية من القرون الوسطى إلى العصر الحديث، كما كانت ـ فى الواقع ـ حدًا فاصلاً، وفاتحة جهد جديد واتسمت بالمغزى التاريخى العظيم فى الأدب الصينى. ويقودنا ذلك إلى القول بأن الأحوال فى الصين فى مطالع القرن العشرين كانت تتماثل ـ إلى حد كبير ـ مع نظيرتها فى أوروبا فى عام ١٣٠٠. وإذا كان الشاعر الإيطالى دانتى ـ كما يقول إنجلز ـ يمثل نهاية القرون الوسطى الإقطاعية فى أوروبا، وبداية الرأسمالية الحديثة. حيث كان آخر شعراء هذه القرون وشاعرًا عظيمًا فى أوائل العصر الجديد، فإن الصين كانت تترقب ظهور شخصية أدبية مثل دانتى، ولم يخيب التاريخ آمال الصين وقدم لها الأديب العملاق لوشيون الذى يمثل آخر المثقفين فى المجتمع الإقطاعى الصينى، وصاحب أول معول فى الحقل الروائى الجديد فى العصر الحديث. وإذا كانت «الكوميديا الإلهية» الشهيرة لدانتى

كشفت النقاب عن أفكار العصر الجديد فى أوروبا، فإن رواية «يوميات مجنون» كانت منارة لقدوم العصر الروائى الجديد تدعو إلى إيقاظ الشعب الصينى، ووجهت اتهامًا صارخًا ضد آكلى لحوم البشر فى المجتمع القديم البائد، إذ أعلن مؤلفها أن مهمة الأدب الأساسية تكمن فى مناهضة الإقطاع، وتحطيم الثقافة القديمة، والتحرر الذاتى بصورة كاملة، وبناء حياة جديدة، ونشر أفكار التنوير التى تؤازر أدب المناهضة والمقاومة والتصدى، وتكريس أدب «التوير» من أجل «الحياة» وإصلاحها وتطويرها. ولذا يجب على المادة الأدبية أن تستقى موضوعاتها من أحوال المجتمع المريض والناس التعساء من أجل تشخيص «الداء الاجتماعى» والبحث عن طرق «علاجه».

وتضافرت عدة عوامل اجتماعية وفكرية وأدبية - بالإضافة إلى ما ذكرناه آنفًا - فى صياغة أفكاره الأدبية التى اتسمت بالطابع الإنسانى والتنويرى، وبلورة مذهبه «الروائى الجديد» القائم على أساس الواقعية، والحقيقة هى معيار الجمال، واستخدام «الرمز» فى طرائق التعبير الفنى فقد تأثر لوشيون بفلسفة فريدريك نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠) وفكرته الداعية إلى التحرر الذاتى التى باتت لب لباب نظريته الروائية، وتأثر أيضًا بالشاعر البولندى Adam Nickiewicz، والشاعر الإنجليزى جوردون بايرون، ناهيك عن تأثره بالواقعية عند أدباء الأدب الروسى مثل: نيقولا جوجول (١٨٠٩ - ١٨٥٢) وروايته «يوميات مجنون»، وليونيد أندرييف (١٨٧١ - ١٩١٩) فى روايتى (نسمة حمراء) و(ألم الأسنان)، ورواية إيفان تورجينيف (١٨١٨ - ١٨٨٣) «العمال وأيدى الرجل الأبيض». كما اضطلع بترجمة بعض أعمال الكاتب الروسى فسفولود جارشن (١٨٥٥ - ١٨٨٨) الذى التجأ إلى الرمزية فى كثير من الأحيان[٢٧]. ولذا جاءت «أفكاره الأدبية» و«مذهبه الروائى» مرآة صادقة لما يدور

داخله من مبادئ إنسانية يؤمن بها ويكافح من أجلها تجسيدًا لظروف العصر الذى عاش فيه، وانعكاسًا للقيم التى يعتنقها والتى تعد ـ فى الواقع ـ تجسيدًا لقيم مجتمعه وعصره، فأعماله الروائية الأولى التى تضم أربع عشرة رواية كتبها من عام ١٩١٨ إلى عام ١٩٢٢ ونشرها فى عام ١٩٢٣، أما الأعمال الروائية الثانية فقد صدرت فى عام ١٩٢٦. وتعد تلك الروايات بمنزلة مرآة للمجتمع الصينى فى عشرينيات القرن الفائت، وعبرت بقوة عن «تعاسة الطبقات الاجتماعية الدنيا» ووصفت حياة البؤساء داخل أروقة المجتمع المريض، وأبرزت للعيان اضطهادهم الشديد فى المجالات الاقتصادية، والسياسية والفكرية وغيرها من المجالات الأخرى. وفى العديد من وراياته ترمز «أنا» إلى شاهد عيان على الآلام والمعاناة التى يتعرض لها الشعب، وإلى التعاطف بشدة مع الشعب، والبحث عن الأمل بحماس أيضًا، ناهيك عن البحث عن طريق جديد فى الحياة، ويبلور ذلك مشاعره وأفكاره، ويعبر عن مؤثرات الحياة وقيمها لديه كما ذكر ـ جارودى ـ أن كل عمل فنى أصيل يعبر عن شكل الوجود الإنسانى فى العالم، والفن باعتباره انعكاسًا لتفاعل الإنسان مع الواقع ورؤيته الخاصة لحركته يساعد الإنسان على أن يخلق قيمه فى الوقت الذى يخلق فيه حاجاته إمكاناته، والقيم التى يفرزها الفن هنا ليست قيم فرد، بل هى سمات مجتمع فى ظروف خاصة، هى حضور الذات فى الغير، أى أن الفرد تاريخيًا لا يعى أبدًا نفسه إلا فى إطار حضارة، أى فى قلب جماعة(٢٨).

وزبدة القول، تتحلى الرواية الصينية المعاصرة ـ بريادة لوشيون ـ بالخصائص البارزة التى تختلف عن الرواية التقليدية، كما تختلف أيضًا عنها من حيث الهدف من الإبداع الأدبى؛ حيث تجسد اهتمام الأدباء الشديد بالحياة والمجتمع، وأصبحت الأداة الفعالة لإصلاح

المجتمع ورسم الصورة النموذجية للحياة. ويختلف أيضا مضمون الرواية المعاصرة عن الرواية التقليدية، فلا تهتم بوصف الأحداث واختلاق عقدة فى الرواية، ولكنها تهتم بوصف الشخصيات، والطباع، والأمزجة، ولاسيما رسم الصورة النموذجية لطباع أفراد الطبقات الدنيا فى المجتمع. أما فيما يتعلق بطرائق التعبير، فقد اقتبست الرواية المعاصرة المهارة والتكنيك الفنى من الرواية الغربية باطراد، وأبرزت للعيان اختلافها بجلاء عن الرواية التقليدية فى هذا المضمار، كما استخدمت الرواية المعاصرة اللغة الصينية العامية، وجسدت مزايا هذه اللغة(٢٩).

اتجاه جديد للرواية الصينية المعاصرة: الرواية الرومانسية

تأسست جمعية «الإبداع الأدبى» فى عام ١٩٢١ التى اضطلعت بتأليف الرواية الصينية المعاصرة التى تعبر عن العواطف والمشاعر وتتباين مع رواية الواقعية بصورة جلية. وكان من أبرز مؤسسيها الأدباء: كو مو روا، ويو دافو وتشنج فانج وو وغيرهم الذين أصدروا مجلة «الإبداع الأدبى» التى شكلت تيار الرومانسية رويدًا رويدًا وقوامه «الفن للفن» والذى تعاظم تأثيره على نطاق واسع داخل أروقة الساحة الأدبية آنذاك. ووضعت هذه الجمعية الفن فى «مكانة سامية ورفيعة» انطلاقًا من المبدأ الذى تعتنقه وهو «الفن من أجل الفن» تجسيدًا لموقف «البرجوازية الحديثة» من السعى الحثيث وراء «الاستبطان الداخلى» و«إظهار الذات» فى إطار جهودها الرامية إلى التصدى للقوى التى تكبل حريتها، وأطلق على ذلك كله «الحركة الفنية الرومانسية للجمال والمشاعر»(٣٠).

وكانت نظرية «الفن للفن»(٣١) بمثابة تيار الفن البرجوازى الذى ذاع صيته فى أوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر ووطد دعائم العلاقة التى تربط بين الفن والحياة ودحض الدور الاجتماعى للفن. وتمثل دعوة الشاعر والروائى الإيرلندى أوسكار وايلد (١٨٥٤ -

١٩٠٠) من أن: «الفن لا يجسد الحياة، بل أن الحياة تحذو حذو الفن» تكريسًا لجهود التخلص من أصفاد وقيود التناقض الاجتماعى والصراع الاجتماعى آنذاك، والاضطلاع بالإبداع الأدبى وجوهره «الفن الخالص». وتأثر أدباء جمعية «الإبداع الأدبى» الصينى بالتيار الرومانسى الغربى؛ وخاصة الرومانسية الألمانية عند الشعراء الألمان مثل: جوته، وهاينريتش هاينى Heine، وافتتنوا بالشعراء الرومانسيين الإنجليز وعلى رأسهم بايرون، وبيشى شلى وجون كيتس Keats، بالإضافة إلى الكاتب الفرنسى روسو، والشاعر الأمريكى وولت هوتيمان. والرومانسية التى قدمها أدباء هذه الجمعية ليست رومانسية البطل المغوار غريب الأطوار، بل قدموا رومانسية الحياة العادية التى تحاول أن تجعل تلك الحياة ترقى إلى مستوى حقيقى وواقعى من الفن الإنسانى، وتركز على وصف الحياة الاقتصادية داخل أوساط المثقفين الشبان، وعواطفهم الجياشة، ومشاعرهم الملتهبة وخواطرهم المخمورة بالحب والشوق. وبات ذلك أمرًا ضروريا نظرًا للضغوط التى تمارسها سلطة المال وقيود التعاليم الإقطاعية فى ذلك الحين. كما كان «التحرر الذاتى» من الموضوعات الملحة داخل تلك الأوساط، واضطلعت الرواية الرومانسية بوصف «الاختناق الذاتى» و«الاختناق فى الحياة»؛ لقد جسدت الاختناق فى العصر والحياة وقتئذ. وتتجلى المآثر الفنية لهؤلاء الأدباء فى تقديم «بانوراما رومانسية» تحقق الاندماج العضوى بين «العواطف والمشاعر الذاتية» و«أفكار العصر» و«مآسى الأمة». ويعتبر ذلك إرهاص الرواية الرومانسية فى إطار التيار الفكرى المؤازر للتحرر الذاتى داخل النزعة الرومانسية المنتشرة على نطاق واسع وتتحلى بالتقدمية الاجتماعية.

وكان ازدهار الرواية العاطفية الصينية المعاصرة نتيجة التأثر بالتيار الرومانسى الغربى. وذكر الروائى الروسى مكسيم جورجى

آن: «الرومانسية تعد نوعًا من المشاعر، وتعبر بصورة حقيقية ومعقدة وغامضة عن طابع الأحاسيس والمشاعر التى يشهدها المجتمع الانتقالى العصرى»[٣١]. كما تأثر أدباء جمعية «الإبداع الأدبى» أثناء دراستهم فى اليابان بالرومانسية الغربية تأثرًا كبيرًا. ونظرا لأن الرومانسية أفضل أسلوب يعبر عن مشاعرهم الذاتية؛ فقد استخدموا الرواية لتجسيد أحاسيسهم، وأصبحت تلك ظاهرة ليست غريبة إطلاقًا، وفضلاً عن ذلك، اهتم الطلاب الصينيون فى اليابان اهتمامًا بالغًا بـ «الرواية الشخصية» التى كانت ذائعة الصيت والانتشار هناك، وقادت هذه الرواية التى عبرت عما يجيش فى الصدور من هموم وآلام ومكنون النفس إلى ثورة مؤثرة وقوية، ولذلك شكلت عنصرًا مهمًا لازدهار الرواية الصينية العاطفية المعاصرة.

وتعد رواية «الإثم الكبير» التى صدرت فى عام ١٩٢١ للأديب الكبير يو دافو Yue Da Fu (١٨٩٦ ـ ١٩٤٥) من بواكير الرواية الرومانسية فى الصين التى قدمت وصفًا تفصيليا لمأساة طالب يدرس فى اليابان وينتحر بعد إخفاقه فى الحب وشعوره باليأس والإحباط ومقت الحياة، وتسيطر مشاعر الحزن الدفين، والهمم المثبطة وذؤابات الأمل على الرواية، ووصفت فى مواضع عدة الأحوال النفسية والعاطفية، وخصوصًا علاقة الجنسين التى يشوبها الحزن والكآبة والإحباط فى ظل سيطرة الأصفاد الإقطاعية. وفى باكورة رواياته الرومانسية «الموت ذو اللون الفضى الرمادى» يصف يوى مأساة طالب يدرس فى اليابان أيضًا ويفقد زوجته ويتلاشى حبه كالسراب، وشعر بالوحدة والعزلة ويلقى حتفه فى بطحاء واسعة أمام مدرسة بنات. أما فى روايته «الانتقال إلى الجنوب» يصف مأساة من يبحث عن المثل العليا والمرأة وما يصيبه من التشرد فى أصقاع جنوب البلاد. وتعتبر هذه الرواية أول رواية

تكتب باللغة الشعبية بعد اندلاع حركة الأدب الجديد فى مايو ١٩١٩.

كما استأثرت موضوعات الحب ومشاعره وأحاسيسه بنصيب الأسد فى روايات الأديب والشاعر الكبير كو مو روا Ku Mo Ruo (١٨٩٢ ـ ١٩٧٨) من خلال تجسيده سعادة أو تعاسة الحياة العاطفية للشباب فى رواياته مثل: «بقايا الربيع» و«تساقط الأوراق» و«الفتاة كه أرمى لوا» وفى غيرها من الأعمال الروائية التى كان يتسم فيها البطل بالجسارة والجرأة فى التعبير عن عواطفه ومشاعره وسعيه الحقيقى والصراع فى هذا المضمار، ويعد ذلك انعكاسًا مبهرا لنزعة التحرر الذاتى لدى شباب الحركة الأدبية ١٩١٩ كما أن استخدام الأديب للعواطف والمشاعر المتأججة أظهر تأثره بالحياة الواقعية، فضلا عن استخدام اللغة الشعرية الذكية التى شكلت النغمة العاطفية، وأبرزت الطابع الفنى الرومانسى المميز لدى هذا الأديب الموهوب.

أما مضمون روايات الأديبة القديرة فينج يوان جون (١٩٠٠ ـ ١٩٧٤) يسلط الضوء على تهافت الشباب والفتيات على الحب، والعقبة الكئود التى تعترض الحب بين الشباب والنماذج الناجحة للمرأة الصينية التى نهضت من كبوتها بفضل التيار الأيديولوجى الجديد؛ فالبطلة جوان هوا كتبت رسالة ـ وهى أسيرة إقامتها الجبرية ـ إلى المحبين والعشاق أعلنت فيها عدم استسلامها أو تقديم تنازلات انطلاقًا من إيمانها العميق والراسخ بالحب وقدسيته، كما أصدرت بيانًا جاء فيه: «يمكن التضحية بالحياة، ولكن لا يمكن التضحية بالإرادة والحرية، أؤثر الموت عن التفريط فى الحرية، الذين لا يعرفون الكفاح من أجل حرية الحب، لا توجد لديهم حاجة أن يذكروا الأشياء الأخرى!». ولذا أضاف الإبداع الروائى الرومانسى لهذه الأديبة رونقًا وإشراقًا على الرواية

العاطفية الصينية، وظهر ذلك بجلاء فى أعمالها مثل: «لعزلة»، و«مابعد العزلة» و«شُبيط سيبريا» وغيرها.

وعلى هذا النحو، أصبحت الرواية الرومانسية الصينية المعاصرة كيانًا روائيًا وأدبيًا جديدًا يتمتع بالشكل الفنى المبتدع الجديد وبالخصائص الفنية الروائية التى تختلف عن سائر الروايات الأخرى ويمكن إجمالها فى النقاط التالية: (١) تجسيد الحياة الذاتية للكاتب أو الخبرة التى اكتسبها ولذا أطلق البعض عليها «الرواية الذاتية» أو «رواية تجسيد حياة كاتبها». (٢) يستخدم السرد الروائى فى هذه الرواية كثيرًا ضمير المتكلم «أنا»، كما يستخدم ضمير الغائب "هو" ويكون فى الواقع السيرة الذاتية للكاتب. (٣) سرد الأحداث، ووصف الأشخاص، ووصف البيئة الاجتماعية والمشاهد الطبيعية تعبر عن وجهة نظر ضمير المتكلم «أنا» التى تحرص على التعمق والتغلغل داخل كل شىء، وهنا تبرز خاصية «التجسيد والانعكاس» فى الرواية الرومانسية الصينية.

(٤) وصف العالم الداخلى للشخصيات؛ حيث يقدم قلم كو مو روا صورة الحب فى عالم داخلى معقد، ويجسد قلم يو دافو شقاء وتعاسة ضمير الغائب «هو»، ويظهر ذلك الصدق والإخلاص والجرأة فى هذه الرواية التى استخدمت العواطف والأفكار ولا يمكن مقارنتها بالروايات الأخرى.

أصل رواية التحليل النفسى فى الصين: مذهب «المشاعر» الجديد

عرفت الصين مدرسة التحليل النفسى لفرويد فى عشرينيات القرن الفائت، وأثرت فى تحول أدباء الصين مثل: لوشيون، وكو مو روا وشيوه جياو وغيرهم. ثم أصبحت هذه المدرسة منارة ومرشدًا للإبداع الأدبى عند الروائيين الذين تأثروا بالحداثة وبحثوا عن طرائق جديدة فى التعبير مثل: ليو هان أوى، وشى ديان تسون

وموشى بنج الذين اهتموا بوصف المشاعر والأحاسيس والاهتمام بالتحليل النفسى وفتحوا آفاقًا جديدة فى مجال إبداع الرواية الصينية المعاصرة، وأطلق الناس على أدباء الحداثة لقب «أصحاب مذهب المشاعر الجديد». وقد شهدت الساحة الأدبية فى الصين إرهاصات هذا المذهب فى الفترة من أواخر العشرينيات إلى مطالع الثلاثينيات من القرن العشرين، وكان ذلك إيذانًا بنشأة وتكوين رواية التحليل النفسى فى الصين بعد أن تأثر الروائيون الصينيون بـ «مذهب المشاعر الجديد» ونظريته الإبداعية فى اليابان حيث ارتأى الروائيون اليابانيون فى حقبة العشرينيات أن الرواية لا يقتصر دورها على وصف «الحقيقة الخارجية» فحسب، بل تتعاظم وظيفتها من تحقيق الوحدة العضوية بين المشاعر الذاتية والانطباعات فى العمل الأدبى، وأيدوا ـ بادئ ذى بدء ـ وصف المشاعر والأحاسيس، ثم شجعوا وصف وتحليل الأحوال النفسية أيضًا. ويعد ذلك من الأسباب الخارجية التى ساعدت على نشأة وتكوين مذهب «المشاعر» الجديد فى الصين.

أما على الصعيد الداخلى، فقد قدمت الحقيقة الاجتماعية والأسباب السياسية فى الصين فى عشرينيات القرن الماضى الظروف المواتية لتشكيل هذا المذهب، وخصوصًا بعد إخفاق الثورة الكبرى فى عام ١٩٢٧، وانتشار الرعب الأبيض فى كافة أنحاء الصين، مما أصاب الاختناق والحيرة والتردد مثقفى البرجوازية الصغيرة، واتخذوا من الأدب وسيلة للاطمئنان والراحة النفسية والبحث عن فردوس الحياة فى خضم القلاقل والاضطرابات. وأصبح الإبداع الأدبى بمنزلة «مرفأ النجاة» و«طوق الإنقاذ» لهؤلاء المثقفين وأحوالهم النفسية المزرية المتردية فى حمأة القلق والحيرة.

وتعتبر الأعمال الكاملة «مناظر فى مدينة» للأديب ليو هان أوى (١٩٠٠ ـ ١٩٣٩) باكورة الروايات التى مهدت الطريق أمام المذهب

الجديد، واستخدم مؤلفها تيار الوعى والتحليل النفسى لإماطة اللثام عن الفساد المستشرى بين الجنسين داخل أروقة البرجوازية، فضلاً عن حياة التشرذم والاضمحلال. كما استخدم الإيقاع السريع فى حياة المدن الكبرى فى المجتمع شبه الإقطاعى وشبه المستعمرة، وقدم إنجازات من أجل ولادة «أدب المدن» فى الصين وتطويره، حيث تناول بالوصف النمو الملموس والواضح فى الحياة داخل تلك المدن، ناهيك عن وصف العديد من شخصيات المدن المختلفة مثل: كبار الأثرياء، والمرأة العصرية، والعمال، والتجار، والسماسرة، وحياة المتعة واللذة والفسق بين الرجال والنساء، وجعله ذلك يحيد عن الطريق المستقيم، وظهر ذلك جليا فى روايتى «التسلية» و«الأدب والصحة».

وتفوقت أعمال الأديب موشى ينج (١٩٤٠ ـ ١٩٩٢) وأبرزت للعيان بشكل أكبر خصائص مذهب «المشاعر» الجديد من حيث المضمون والكم، ودفعت الإبداع الأدبى لروايات هذا المذهب إلى مرحلة جديدة من التطور، وذكر موشى أن: «أعماله تولى اهتماما بكشف النقاب عن قناع المتعة الزائف فوق الوجوه العابسة فى المدن، وكل امرئ إذا لم يتسم بشعور داخله، فإنه يعانى فى أعماقه مشاعر مدفونة من العزلة والوحدة»[٣٣]. ويتجلى ذلك فى رواية «خمسة رجال فى ملهى ليلى» ويشمل هؤلاء الرجال على العاطل، والمهزوم فى الحياة، والفاشل فى حبه، وفاقد شبابه فى ريعانه، وتسيطر عليهم الآلام والأحزان المبرحة، وارتادوا ملهى ليلى فى نهاية الأسبوع للبحث عن متنفس لأرواحهم وانتشالها من اليأس، ورقصوا فى مرح صاخب حتى بزوغ نور الفجر، وانتهز أحدهم هذه الفرصة السانحة وأطلق الرصاص على نفسه وانتحر، وشَيَّع جنازته الأربعة الآخرون، وكذلك فى رواية «الغوانيا السوداء» حيث نلتقى براقصة تلوذ بالفرار خشية الاغتصاب من جانب رواد المرقص، ثم عقرتها

الكلاب وأصابتها بجراح أمام بوابة فيلا هرول صاحبها لإنقاذها وأضحت زوجته ولكنها لم تكشف النقاب عن حقيقتها بأنها راقصة، وغاصت الآلام والأحزان فى سويداء قلبها.

ويمكننا ـ على نحو من الأنحاء ـ رصد أهم السمات الفنية والأدبية لمذهب «المشاعر» الجديد الذى شهدته الرواية الصينية المعاصرة فى النقاط التالية: (١) الكشف عن اللاوعى لدى الشخصيات من خلال استخدام التحليل النفسى وتيار الوعى وتجسيد الطباع المزدوجة والتغيرات النفسية، وإظهار طباع الشخصيات المعقدة. (٢) استخدام التحليل النفسى واللاوعى بوصفهما المرشد للإبداعات الأدبية وتجلى ذلك فى أعمال الأديب شى تشيه تسون الذى بحث عن طرائق جديدة فى السرد الروائى، والتزم بتحقيق الدمج بين مذهبى الحداثة والواقعية، وتميز بخصائص التحليل النفسى. كما جاء فى رواية «شمس الربيع» التى وصفت الأحوال النفسية لبطلة الرواية من اللاوعى وتأجج نار العاطفة الجنسية داخلها والثروة الطائلة فى الحياة الواقعية والرأى العام المحيط بها، واستعادة وعيها فى خضم هذا الصراع وتجذر طباع شخصيتها فى تربة الحياة الواقعية. وحقق ذلك الدمج بين التحليل النفسى والواقعية. كما أظهرت رواية «راقصة خو بو فى شنغهاى» للأديب مو شى الاهتمام الشديد بالمشاعر الذاتية التى يصفها السرد الروائى، وتصوير الأشياء فى صورة إنسان يتمتع بالذاتية والحياة، وجعل ذلك وصف الإنسان والأشياء يبدوان فى صورة أكثر حيوية؛ حيث أضفى المؤلف على الأشياء المتحركة والساكنة طابع الذاتية، وجسد ألوانها وأصواتها مما جعلها تبدو أشياء مجسمة وأثرت تأثيراً بالغًا فى نفوس الناس، لأن مآثر هذا المذهب جعل المشاعر الذاتية ذات موضوع، وجسد التحول فى وجهات النظر تجاه الحقيقة، ووصف التغيير فى طرائق وصف الشخصيات، واضطلع بإصلاح الرواية التقليدية التى تتناول

الواقعية، ومنحنا ذلك شعورًا جديدًا بأن رواية التحليل النفسى والمشاعر الذاتية عرفت دربًا جديدًا وشكلا جديدًا فى التأليف والإبداع الأدبى.

التحول التاريخى و«تسييس» الرواية الصينية المعاصرة

فى عام ١٩٤٢ شهدت صحائف تاريخ الأدب الصينى المعاصر بصفة عامة، والرواية الصينية المعاصرة على وجه الخصوص تحولاً تاريخيًا ودراماتيكيًا غداة شن حملة «تقويم الفنون والآداب» فى ذلك العام بهدف تحديد مفهوم العلاقة بين أعمال الأدب والفن وبين الأعمال الثورية بمعناها العام، سعيًا وراء تطوير الأدب والفن الثوريين فى الطريق المستقيم، وجعلهما يقدمان مساعدة أفضل للأعمال الثورية بهدف قهر أعداء الصين وإنجاز المهمة الكبرى من التحرر الوطنى. وقد وضعت هذه الحملة الفنية والأدبية البذور الأولى لـ «تسييس» موضوعات مضامين الرواية الصينية المعاصرة؛ بعد أن ارتأت أن الأدب والفن يكونان ـ فى المقام الأول ـ فى خدمة جماهير الشعب الكادحة استلهامًا لمقولة لينين فى عام ١٩٠٥ومفادها أن: «الأدب والفن يجب أن يخدما الملايين وعشرات الملايين من الشعب الكادح الذين هم خلاصة الوطن وثروته ومستقبله»[٢٤]. وعلى هذا النحو. حددت الحملة هدفها الأعلى والأسمى فى خلق أدب وفن بروليتاريين حقيقيين يخدمان: (١) العمال قبل كل شىء الطبقة القائدة فى الثورة. (٢) الفلاحون وهم أعظم الحلفاء فى الثورة وأكثرهم رسوخًا. (٣) الجنود الذين يشكلون القوة الرئيسية للحرب الثورية. (٤) البرجوازية الصغيرة فى المدن من الجماهير الكادحة والمثقفين.

وذكر الزعيم ماوتسى تونج فى هذا المضمار: «إننا نشجع الكُتَّاب والفنانين الثوريين أن يتقربوا بنشاط إلى العمال والفلاحين والجنود، ونعطيهم الحرية الكاملة فى الذهاب إلى الجماهير، وفى

خلق أدب وفن ثوريين حقيقيين»[٣٥]. لأنه كان يرى أن الأدب والفن الثوريين هما نتاج لانعكاس حياة الشعب فى عقول الكتاب والفنانين والثوريين. وأردف قائلا إن: «حياة الشعب يكمن فيها منجم المواد الخام للأدب والفن، وهذه المواد الخام تجعل كل أدب وفن يتضاءل ضياؤهما بجانبها، وهى المنبع الوحيد الذى لا ينضب بكل الأدب والفن»[٣٦].

وفى معرض حديثه عن العلاقة بين الأدب والفن من جهة، والسياسة من جهة أخرى، ذكر ماو أن: «الأدب والفن يتبعان السياسة، ولكنهما يؤثران بدورهما فى السياسة تأثيرًا عظيمًا» والمقصود هنا بالسياسة هى سياسة الطبقة، سياسة الجماهير لا سياسة قلة من السياسيين المزعومين، بل هى أيضًا سياسة السياسيين الثوريين الذين يتمكنون من علم السياسة الثورية أو فن السياسة الثورية؛ هم زعماء الملايين الجماهير الكادحة. ويؤكد ماو وجهة نظره القائلة بأن الأدب والفن خاضعان للسياسة، ودعا إلى الوحدة بين السياسة والفن، الوحدة بين المحتوى والشكل، الوحدة بين المحتوى السياسى الثورى والشكل الفنى على أرقى درجة ممكنة من الكمال.

وكانت مقاومة الاحتلال اليابانى (١٩٣٧ ـ ١٩٤٥) ودحر الغزاة اليابانيين المسرح السياسى والميدانى الذى شهد تطبيق الأفكار الأدبية الثورية التى أعلنها ماوتسى تونج فى ندوة الأدب والفن التى أقيمت فى مدينة يانان فى عام ١٩٤٢ إذ قال آنذاك: «بما أن الأدب والفن خاضعان للسياسة، وبما أن المشكلة الأساسية الأولى فى حياة الصين السياسية اليوم (عام ١٩٤٢) هى مقاومة اليابان، فعلى المشتغلين الشيوعيين بالأدب والفن أن يتحدوا، أولا وقبل كل شىء، حول قضية مقاومة اليابان مع جميع الكُتَّاب والفنانين اللاشيوعيين»[٣٧]. وقاد ذلك إلى ظهور رواية «المقاومة والتصدى»

أثناء الحرب الصينية ـ اليابانية فى إطار ما أُطلق عليه آنذاك «أدب الوطنية».

وطفق الكُتّاب والأدباء الصينيون من كل فج عميق يستلون أقلامهم ويسخرونها من أجل تجسيد مبادئ الأدب الثورى والسياسى الذى وضع إرهاصاته الزعيم ماو، والتف الجميع حول الخطر المحدق بالأمة الصينية ومحاربة العدوان اليابانى، وتقدم الصفوف الأدبية الكاتب خه لونج He Long صاحب رواية «سيرة بطل جبل ليه ليانج» التى قدمت وصفًا يفيض بالقوة والحيوية للشعب الصينى وجنوده البواسل فى مقاومة اليابان التى أصبحت الهم المشترك لكل أبناء الشعب وأطيافه المتعددة، وأبرزت للعيان ملامح البطولة والنضال لدى الجماهير الكادحة وتحملها عذابات المحتلين فى سبيل تحرير البلاد، وقدموا مآثر بطولية تهز قلوبنا فخرًا وتدمع عيوننا حزنًا، وأظهرت الإباء الثورى الصارم والإرادة الصلبة التى لا تعرف الاستسلام للأمة الصينية. وهناك أيضًا الرواية الطويلة الشهيرة «سيرة بطل وبطلة» للأديب كونج جيه Kong Ji (١٩١٧ ـ ١٩٦٦) الذى قدم وصفًا كاملاً وشاملاً لثمانى سنوات من النضال البطولى للشعب الصينى فى هذه الرواية التى أظهرت تعاظم قوى الشعب وبطولاته فى مقابل تضاؤل قوى العدوان وانهيارها. وتحكى الرواية السيرة الذاتية لكل من البطل نيو داشيوى، وهو من شباب المزارعين الفقراء ويفتقر إلى المعرفة الصائبة للحرب ضد اليابان، ولكنه ينخرط فى الطريق الثورى بفضل تثقيف الحزب، ويظهر الصفات السامية للجندى الثورى من الشجاعة والجسارة والإباء والإرادة الصلبة التى لا تقهر. أما البطلة يانج شياو مى تتحدى بجسارة زوجها الصعلوك وتوثر الانضمام للثورة والانخراط فى مقاومة المحتل وتغادر دارها إلى ساحة المعركة بعد أن حطمت وتحررت من ربقة الأصفاد الإقطاعية، وبعد اعتقالها من جانب العدو، فإنها لا تستسلم لإغراءات القوات

اليابانية وتهديداته، وظلت مخلصة ومؤمنة بقضية بلادها حتى تحقق النصر فى النهاية.

وليت المقام يتسع ولعله يتراحب لسرد المزيد من قصص البطولة الرائعة التى قدمها الشعب الصينى فى نضاله ضد الغزو اليابانى حتى ظفر بالنصر الحاسم، ورد الأعداء على أعقابهم ورحل مكسوف البال مكسور الخاطر. ومضت الصين قدمًا إلى الأمام واضطلعت بالمهمة الرئيسية من تحرير الأراضى الصينية من الاحتلال الأجنبى حتى أعلنت ثورة التحرير وتأسيس جمهورية الصين الشعبية فى أول أكتوبر عام ١٩٤٩ لتدخل الصين مرحلة جديدة من «الشيوعية» و«الاشتراكية»، وتقتفى الرواية أثر السياسة وتنهمك فى التيار الثورى الجديد وقوامه «الواقعية الاشتراكية»، وهذا موضوع كتابة تالية.

مصادر ومراجع الدراسة

أولاً: باللغة الصينية

(١) حركة يسى هتوان أو ثورة البوكسرز (١٩٠٠): هى حركة وطنية عارمة عمت جميع أنحاء الصين وقام بها المزارعون ؟؟ العاطلون فى المدن والأرياف عندما بدأ المستعمرون الغربيون إغراق الأسواق الصينية بالسلع والبضائع الأجنبية. فقد قامت الحركة على أكتاف التنظيمات السرية وفرق الملاكمين انظر كتاب: تونراد زايتس: الصين عودة قوة عالمية ترجمة سامى شمعون، مركز الامارات للدراسات والبحوث الأستراتيجية دراسات مترجمة ١٥، عام ٢٠٠٣.

(٢) جاو شيا تشيو وآخرون: «تاريخ الرواية الصينية المعاصرة» ـ الجزء الأول والثانى، دار الشعب الصينى للنشر، عام ١٩٨٤.

(٣) هوانج شيو ايه: «تاريخ موجز الأدب الصينى الحديث» دار الشباب للنشر، عام ١٩٨٤.

(٤) «تاريخ الأدب الصينى الحديث» دار الشعب للنشر فى جيانغصو، عام ١٩٧٩.

(٥) مؤلفات ماوتسى تونج المختارة» ـ المجلد الثالث ـ بكين ١٩٧٠.

(٦) دانج شيو تشنج: «الأدب الصينى المعاصر» دار التعليم العالى للنشر، ١٩٨٦.

(٧) ون رو مى: «تاريخ نقد الأدب الصينى المعاصر» دار جامعة بكين للنشر، ١٩٩٣.

(٨) لين تشى ماو: «تاريخ الأدب الصينى المعاصر» ـ الجزء الثانى ـ دار جامعة الشعب الصينى للنشر، عام ١٩٨٠.

ثانيا: باللغة العربية

(١) د. محمد عنانى: «الأدب وفنونه» الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٩٧.

(٢) قو شينخ هاو: «الأدب الصينى فى القرن العشرين» الجزء الأول ـ ترجمة: د. عبد العزيز حمدى، المجلس الأعلى للثقافة، عام ٢٠٠٦.

(٣) محمد حسين هيكل: «مقالات فى الأدب والفن» الجزء الثانى ـ المجلس الأعلى للثقافة، عام ٢٠٠٤.

(٤) ثيو هرمانز: «جوهر الترجمة» ترجمة: بيومى قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، عام ٢٠٠٥.

(٥) جان بول سارتر: "ما الأدب؟" ترجمة: د. محمد غنيمى هلال، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥.

(٦) مالكوم برادبرى: «الرواية اليوم» ترجمة: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثانى، ١٩٧٠.

(٧) روجيه جارودى: «ماركسية القرن العشرين» ترجمة نزيه الحكيم ـ الأداب ـ بيروت.

(٨) د. لويس عوض: «ثورة الفكر فى عصر النهضة الأوروبية» ـ مركز الأهرام للترجمة والنشر، عام ١٩٨٧.

مذكرات السيدة شافيى

بقلم: دينج لينج

ترجمة: د. عبد العزيز حمدى

٢٤ ديسمبر

تهب الرياح اليوم أيضًا! وأيقظتنى من النوم والسماء مازالت معتمة. كما يدخل الخادم مهرولاً ويشعل موقدًا، ويسبب ذلك ضوضاء لا تسمح لىَّ بالخلود إلى النوم مرة أخرى. وأعرف أن المكوث فى الفراش يصيبنى بالدوار والدوخة، والغوص فى أعماق الفراش يجعلنى أفكر مليًا فى أشياء عديدة وغريبة. ونصحنى الطبيب أن أفضل طريقة هى أن أنام كثيرًا بقدر المستطاع وأتناول كثيرا من الطعام أيضًا، ولا أطالع الكتب ولا أكون مضطربة البال. ولكن لا يمكن تحقيق ذلك؛ لأننى أذهب إلى الفراش فى الساعة الثانية أو الثالثة صباحًا وأنهض من النوم قبل طلوع الشمس. واليوم العاصف ـ فى الواقع ـ يجعل الإنسان يفكر فى الكثير من الأشياء التى تسبب له الحيرة والقلق. وعندما تهب الريح أصبح حبيسة جدران البيت الذى لا توجد به كتب أقرؤها، كما لا أستطيع التنزه فى الخارج، وماذا أستطيع أن أفعل؟ لا أستطيع سوى الجلوس دون حراك أنتظر انقضاء الوقت! أقضى وقتى فى الانتظار يوميًا، والشكوى من ربقة الانتظار، وأتوق قط أن ينقضى الشتاء بسرعة، ويدب الدفء فى أوصال الطقس، وتهدأ ثورة السعال عندى بعض الشىء وحينئذ يصبح بمقدورى أن أسافر إلى الجنوب أو الذهاب إلى المدرسة كما يحلو لىَّ. ولكن الشتاء تمر أيامه بخطوات وئيدة حقا.

الشمس تنثر أشعتها على النافذة وأحتسى كوبًا من اللبن للمرة الثالثة، وأمس شربت أربعة أكواب. واحتساء الكثير من اللبن لا يعنى

بالضرورة أنى أرغب فى ذلك، ولكن كل ما فى الأمر أنها حيلة للوئام والانسجام مع الحياة وتلافى متاعبها فى أيام العواصف؛ أنها حيلة ـ بلا شك ـ تستهلك قسطاً من الوقت، ولكنها تجعل الإنسان فى بعض الأحايين يستشاط غضبًا بالتأكيد. ولذا لم ألجأ إليها طوال الأسبوع المنصرم، بيد أنه عندما نفتقر إلى حيلة أخرى؛ فلا مناص من الاستعانة بها مثل عجوز يمضى وقته فى صبرٍ وأناةٍ.

وعندما يرسلون الجريدة أطالع صفحاتها بالترتيب: فأقرأ أولاً العناوين الرئيسية للأخبار المحلية، ثم الأخبار الأجنبية، وأخبار المدينة التى أقطن فيها، كما أقرأ أخبار الأوساط التعليمية، والتثقيف الحزبى، والدوائر الاقتصادية، ونشرة أسعار السندات الحكومية، وبعد أن أفرغ من هذه الأخبار، أعرج على قراءة ثانية للإعلانات التى نشرتها الصحيفة فى اليومين الماضيين الخاصة بتسجيل أسماء الطلاب والطالبات فى السنة الدراسية الجديدة، بالإضافة إلى إعلانات الدعاوى القضائية لتقاسم أملاك البيت والمعيشة المستقلة، وبعد أن أقوم بقراءة جيدة لأخبار دواء علاج الأمراض الجنسية، والماكينات المختلفة، ومساحيق التجميل، والمسرحيات الحديثة والأفلام السينمائية أطرح الجريدة جانبًا فى تكاسل شديد. وأجد ـ طبعًا ـ إعلانات جديدة أحيانًا تكاد تقتصر على خفض الأسعار فى محلات الأقمشة الحريرية بمناسبة مرور خمس أو ست سنوات على افتتاحها، ناهيك عن أخبار الوفيات.

وبعد أن أنتهى من قراءة الجريدة تمامًا، لا يخطر ببالى ثمة شىء أفعله ألبتة، وأضطر إلى الجلوس بجوار الموقد والغضب يملأ أقطار نفسى. والأشياء التى تثير غضبى واشمئزازى باتت عادة يومية حيث تترامى إلى مسامعى يوميًا أصوات النزلاء التى تملأ الممر وتنادى على الخادم، ويصيبنى ذلك بالصداع الشديد؛ لأنها أصوات جُش وجهورة، ومجهدة ورتيبة أيضًا، وتشمئز أذن أى إنسان

عندما يسمع أصواتهم الصاخبة القائلة: «ا خادم! احضر الماء المغلى!» أو «أيها الخادم احضر ماء غسيل الوجه!» وهناك أيضا ثُلة من الأشخاص يتجاذبون أطراف الحديث بصوتٍ عالٍ بجوار الهاتف أسفل المبنى. وينتابنى خوف شديد فى أعماق نفسى عندما تنقطع هذه الأصوات، وخاصة عندما تحجب جدران الغرفة الأربعة المطلية بالكلس النور عن عينى، وأينما جلست فى أى اتجاه داخلها، حتى ولو كنت طريح الفراش، فإن سقف الغرفة المطلى بالطباشير يبث الخوف فى أوصالى بقوة. وفى الحقيقة لم أجد شيئًا ألبتة يجعل قلب الإنسان لا يشعر بالغضب مثل: وجه الخادم المجَّدر، والطعام ذو رائحة المسحة، والغبار المتراكم على شعرية النافذة، ومرآة حوض غسيل الوجه التى يمكن أن تطيل وجهك أكثر من ثلث متر، وإذا أردت أن تميل رأسك قليلاً، فيبدو وجهك مفلطحًا وتشعر بالخوف والقلق. إن ذلك كله يمكن أن يجعل الإنسان يعيش فى دوامة خوف شديد، وربما يسيطر علىَّ هذا الشعور بمفردى دون سائر البشر. ولكنى أوثر البحث عن أشياء جديدة لا تجعلنى أشعر بالسعادة والرضا، ولكن المهم أن تكون جديدة بغض النظر إذا كانت صالحة أم طالحة؛ فإنها ـ كما يبدو ـ تعزلنى بعيدًا عن الواقع المرير.

تناولت طعام الغداء، وجاء وى دى لزيارتى. وعندما سمعت وقع أقدام حذائه الجلدى وخطواته السريعة فى الممر، شعرت بارتياح كأن قلبى يقفز من اختناقه ويتنفس الصعداء، ولم تظهر ملامحى شيئًا، ولذلك عندما دخل نظرت إليه فى صمت مطبق، ويعتمل فى داخلى قلق شديد، وصافح يدى بشدة وهو ينادى بصورة مستمرة: «أختى الصغيرة»، «أختى الصغيرة». وضحكت طبعا وأعرف سبب ضحكى! فقد ركزت نظرى واهتمامى على بؤبؤ عينه الذى يتحرك وأدركت ما يختبئ فى جفونه ردح طويل ولا يرغب فى أن يبوح

بأسراره»! أنت، وى دى، أنت تحبنى! لكن هل أغرانى وجذبنى بحبه؟ طبعًا لست مسئولة عن ذلك، والمرأة يجب أن تكون هكذا. وفى الواقع، أنا مخلصة حقًا، ولا أصدق أن هناك امرأة أخرى تتلاعب به، وأنا أيضًا أتعاطف معه وأشفق عليه حقًا، غير أننى أحيانا أضيق به ذرعًا وأفكر فى إسداء النصح إليه وأسأله: وى دى، أتستطيع أن تغير أسلوبك؟ تصرفاتك على هذا النحو تجعلنى لا أشعر بالسعادة ......؟ حسنًا، إذا كان وى دى يستطيع أن يكون ذكيًا ويبحث عن أسلوب جديد، فأنا أستطيع أن أحبه بإخلاص على هذا النحو!

شعر وى دى بالرضا عندما رمقنى بنظرة والابتسامة تملأ ثغرى، وسار بجوار السرير وخلع معطفه وقبعته الجلدية الكبيرة. واعتقد أنه إذا دار على عقبيه وقتئذ ونظر إلىَّ، يستطيع أن يلمح فى عينى الشعور بعدم الارتياح والحزن بكل تأكيد، فلماذا لا يبذل جهدًا ويحاول أن يدرك ما يدور فى خلدى؟

وأتطلع دائمًا أن أجد إنسانًا يستطيع أن يفهمنى بصورة واضحة وجلية، وإذا لم يفهمنى، فما فائدة حبه واهتمامه بىَّ؟ وأبى دون غيره من الناس، وأختى الصغيرة، وصديقى يمنحوننى جل اهتمامهم بصورة عمياء، ولا أعرف ما السبب فى ذلك؟ هل يحبون غرورى وصلفى، وطباعى ومزاجى، وإصابتى بالسل الرئوى، ويجعلنى ذلك أشعر بالغضب أحيانًا، والحزن والكآبة أيضًا. ولكنهم أكثر تسامحًا معى، وأكثر حبًا لىَّ. ومن جانبى أكون أكثر رثاء لحالهم عندما يتفوهون بزلات اللسان، وأتطلع حينئذ إلى إنسان يفهمنى جيدا، ويسبنى ويلعنى، مما يجعلنى أشعر بالسعادة والاعتزاز بالنفس.

وأشتاق إلى رؤية الآخرين عندما لا يهتمون بىَّ ولا يحرصون على زيارتى، أو أغضب عليهم. ولكن عندما يزرنى أحدهم، لا أشعر

أننى أسبب لهم بعض الحرج والمضايقة. ويعتبر ذلك أمرًا ضروريًا وحتميًا. وفى الأيام الأخيرة، تعودت ألا أنبس ببنت شفة من أجل ترويض النفس وتهذيبها، لأننى أخشى أن أقتحم مكمن أسرار الآخرين دون قصد، بالرغم ما أتفوه به يكون مزحًا.

ومادامت الأحوال تسير على هذا النحو، فأى المشاعر والأحاسيس التى تغمرنى عندما يجلس وى دى بجوارى! بيد أنه عندما ينهض واقفًا ويعتزم الرحيل أصبح مهمومة وكسيرة الفؤاد خشية الشعور بالوحدة، وأمقت نهوضه واستعداده لمغادرة المكان. ويدرك وى دى ذلك جيدًا منذ زمن بعيد، ولذلك يمكث دائمًا حتى الساعة العاشرة مساء حتى يهم بالرحيل. ولكنى لا أخدع الآخرين، ولا أضلل نفسى أيضًا، وأعى تمامًا أنه لا يرحل، ورحيله لا يحقق ثمة فائدة له أو للآخرين أيضًا، بل يستطيع أن يجعلنى أشعر أنه من السهل أن يتصرف لحجة ما، أو بالأحرى يجعلنى أكثر تعاطفًا معه وأكثر إشفاقا عليه لمقدرته المحدودة فى فن الحب.

نبذة عن حياة الكاتبة دينج لينج

تعد الكاتبة الصينية القديرة دينج. لينج Deng Ling (١٩٠٤. ١٩٨٦) من ألمع الكُتَّاب والأديبات فى الصين فى مرحلة ثورة الأدب والحركة الثقافية الجديدة ٤ مايو ١٩١٩، وتحتل مكانة مرموقة فى الأدب النسائى الصينى باعتبارها حامل لواء هذا الأدب فى حقبتى العشرينيات والثلاثينيات من القرن الفائت.

ولدت دينج فى مقاطعة خونان بالصين فى أكتوبر عام ١٩٠٤، واسمها الأصلى جيانج وى، واسمها الأدبى دينج لينج، وأظهرت شغفًا واهتمامًا بالأدب منذ نعومة أظافرها والتحقت بجامعة شنغهاى لدراسة الأدب الصينى فى عام ١٩٢٣، ونشرت باكورة

أعمالها الأدبية رواية «الفتاة مينج خه» فى ١٩٢٧ التى فجرت لها قنبلة الشهرة فى الأوساط الأدبية، وتدور أحداث الرواية حول هذه الفتاة التى أصبحت نجمة سينمائية اعتمادًا على ملامحها الوسيمة وجهودها الدءوبة بعد أن نبذت كل الكذابين والأفاقين والحرافيش الذين حاولوا اعتراض مسيرة حياتها الشريفة. وفى فبراير ١٩٢٨ نشرت روايتها القصيرة «مذكرات السيدة شافيى» التى أبعدت ووطدت شهرتها الأدبية والفنية فى الصين، وأصبحت رئيس تحرير ملحق «الفن والأدب» التابع لجريدة «التحرير». كما نشرت فى أكتوبر من العام نفسه الأعمال الروائية الكاملة الأولى تحت عنوان «فى الظلام».

وانضمت دينج إلى «اتحاد الكُتَّاب اليساريين الصينيين» فى عام ١٩٣٠الذى شهد أيضًا إصدار روايتها الطويلة الرائعة «الفتى وى خو» التى تحكى الصراع بين العواطف والمشاعر من جهة، والأفكار الجادة من جهة أخرى، حيث أصبح فتى الرواية فريسة للحب ولمشاعره الملتهبة تجاه حبيبته، وأصبح أسير أصفاد أحلامه وأوهامه، بل بات الحب يمثل عقبة كئودة فى حياته وعمله أيضا إلا أن انتصر التفكير الجاد والعقل السليم فى التغلب على مشاعر الحب التى تتنافى مع العقل وتعطل الإنسان عن المضى قدما فى مسيرة الحياة.

كما انضمت دينج إلى الحزب الشيوعى الصينى فى عام ١٩٣٢، ونشرت روايتها الطويلة «الأم»، مما أوعز قلب الكومنتانغيين (القوميون) الذين يسيطرون على تايوان حاليًا وألقوا القبض عليها، وعاشت خلف قضبان السجن حتى عام ١٩٣٦عندما لاذت بالفرار فى ظل توفير الحماية لها من جانب الحزب الشيوعى.

وقدمت دينج أشهر أعمالها الأدبية رواية «إشراق الشمس على نهر سان قان» فى عام ١٩٤٨ التى قدمت وصفًا تاريخيًا للإصلاح

الزراعى فى الصين، وفازت بجائزة ستالين للأدب فى عام ١٩٥١ وترجمت إلى أكثر من عشرين لغة أجنبية. وشاركت فى مؤتمر السلام العالمى الذى عقد فى الاتحاد السوفيتى (سابقًا) فى إبريل ١٩٤٩.

ولم تنعم دينج بحياة الاستقرار والهدوء فما لبثت أن تعرضت للدسائس السياسية فى الفترة من١٩٥٥ ـ ١٩٥٧ ووصمها بأنها من «المجموعة المناوأة للحزب الشيوعى» وأنها من مؤيدى «جناح اليمين» وغيرها من التهم المفبركة وزج بها فى غياهب السجن فى عام ١٩٦٩ ومكثت هناك خمس سنوات عجاف، ثم قام الحزب برد اعتبارها وكرامتها فى عام ١٩٧٩ وأصبحت من أعضاء المجلس الاستشارى الصينى آنذاك. وظل قلمها يغدق على الشعب الصينى فى المجال الأدبى والفنى ومنحتها كلية الآداب والفنون الأمريكية العضوية الفخرية فى عام ١٩٨٦، ومن سوء الطالع أن يشهد ذلك العام إصابتها بمرض عضال ونشبت المنية أظافرها لترحل عن دنيانا فى ٤ مارس من العام نفسه، وانطفأت شعلة من الشعلات القلائل التى أضاءت الحياة الفكرية للشعب الصينى.

نبذة عن رواية «مذكرات السيدة شافيى»

رواية قصيرة كتبتها الأديبة دينج لينج فى عام ١٩٢٨. بطلة الرواية فتاة متمردة وثائرة على التقاليد والأعراف الإقطاعية فى إطار المد الفكرى لحركة ٤ مايو ١٩١٩ المناهضة للإقطاع والتقاليد البالية، وتشعر بالكراهية والاشمئزاز من كل شىء فى الحياة، ومنيت بالفشل الذريع فى البحث عن طريق للمقاومة والتحدى، وأصابتها براثن مرض السل الرئوى مما جعلها أكثر تهاونًا واستهتارًا بالحياة. كان وى دى يحبها حبًا جمًا، ولكنها ارتأت أنه حب أعمى وأنه لم يستطع أن يفهمها جيدًا. وفى حياة العزلة والوحدة تعرفت إلى شاب جامعى وسيم يدعى لين جيه شى الذى

أجج نار الحب فى قلبها وحاولت من جانبها إخماد هذه النيران المتأججة وقهرها، بيد أنها فى مشوار تعارفهما اكتشفت أن الوجه الوسيم لهذا الشاب يخفى وراءه روحًا دنيئة وسلوكاً شائنًا، مما جعل روحها تتعذب فى أتون الأحزان والأتراح، وقررت ـ فى نهاية المطاف ـ مغادرة بكين وسافرت إلى جنوب الصين، وأقيمت فى مكانٍ ناءٍ قاصٍ لا تعرف فيه أحدًا لتقضى بقية عمرها هناك. قدمت الرواية صورة تفيض بالقوة والحيوية للفتاة شافيى التى تسعى سعيًا حثيثًا وراء التحرر الذاتى، ولكن باءت مساعيها بالإخفاق الشديد وتعثرت أقدامها فى البحث عن الدرب الصائب نحو الحياة الحقيقية للإنسان الخالية من القيود والأصفاد.

(١) حركة يى هتوان أو ثورة البوكسرز (١٩٠٠): هى حركة وطنية عارمة عمت جميع أنحاء الصين وقام بها المزارعون والمهنيون العاطلون فى المدن والأرياف عندما بدأ المستعمرون الغربيون إغراق الأسواق الصينية بالسلع والبضائع الأجنبية. وقد قامت الحركة على أكتاف التنظيمات السرية وفرق الملاكمين أنظر كتاب:

تونراد زايتس: «الصين عودة قوة عالمية» ترجمة: سامى شمعون، مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، دراسات مترجمة ١٥، عام ٢٠٠٣.

(٢) جاو شيا تشيو وآخرون: «تاريخ الرواية الصينية المعاصرة». الجزء الأول، دار الشعب الصينى للنشر، عام ١٩٨٤. (بالصينية).

(٣) يان فو Yan Fu (١٨٥٣ ـ ١٩٢١) من الشخصيات النموذجية التى جسدت صورة المثقفين التقدميين فى الصين أثناء حركة الاصلاح ١٨٩٨ فى مساعيهم الرامية إلى اقتباس الحقيقة من الغرب وقام بادخال نظرية التطور عند دارون فى الصين وحرص على إبراز حقيقته أمام الصينيين مفادها أن الكفاح من أجل البقاء، والانتقاء الطبيعى والبقاء للأصلح يعتبر بمثابة قوانين طبيعية رئيسية لحكم العالم. مزيد من التفاصيل، انظر:

خه جاو وو وآخرون: «تاريخ تطور الفكر الصينى» ترجمة: د. عبد العزيز حمدى، المشروع القومى للترجمة، القاهرة، عام ٢٠٠٤.

(٤) ليانج تشى تشياو Liang Qiqio (١٨٧٣ ـ ١٩٢٩) مصلح صينى كبير فى العصر الحديث، حمل لواء حركة الاصلاح والتجديد عام ١٨٩٨، وكان له تأثير عظيم فى نفوس المثقفين، بعد أن نقل إليهم علوم الغرب فى النواحى السياسيه والاقتصادية والثقافية. ومارس ليانج نوعا من الأدب الشعبى لنشر أفكار التعلم من الغرب، وأضاف مفاهيم ومصطلحات أدبية جديدة وأصبح «تحديد أسلوب الشعب» من الأساليب الأدبية الجديدة التى تتمتع بالقوة لفترة طويلة.

(٥) جاو شيا تشيو، مصدر سابق.

(٦) خه جاو وو وآخرون، مصدر سابق.

(٧) اندلعت حرب الأفيون الأولى من عام ١٨٣٩ إلى عام ١٨٤٢، وحرب الأفيون الثانية من ١٨٥٦ إلى ١٨٥٨، وهما يعتبر ان بداية التاريخ الصينى الحديث وبداية الثورة البرجوازية الصينية ضد الاستعمار والاقطاعيين. مزيد من التفاصيل، انظر:

هيلدا هو خام: «تاريخ الصين منذ ماقبل التاريخ حتى القرن العشرين» ترجمة: أشرف كيلانى، المشروع القومى للترجمة ـ القاهرة، عام ٢٠٠٠.

(٨) انظر مقدمتنا المتواضعة لمسرحية «المقهى» التى ترجمناها ونشرها المشروع القومى للترجمة، العدد ٤٧٩، عام ٢٠٠٢.

(٩) محمد حسين هيكل: «مقالات فى الأدب والفن» ـ الجزء الثانى ـ المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، عام ٢٠٠٤، ص ٣٣٦.

(١٠) ثيو هرمانز: «جوهر الترجمة» ترجمة: بيومى قنديل، المشروع القومى للترجمة ـ العدد ٢٨٥٨، عام ٢٠٠٥، ص ٢٦١.

(١١) كان ظهور ثورة تابينج بداية مرحلة جديدة فى الثورات الريفية الصينية، وبدأت رسميا فى عام ١٨٥١م بعد سلسلة من المجاعات فى جنوب الصين. انظر: هيلدا هوفام، مصدر سابق.

(١٢) وصلت قوات الدول الثمانية المتحالفة التى تتألف من اليابان، وانجلترا، والولايات المتحدة، وروسيا والمانيا، وفرنسا، وإيطاليا، والإمبراطورية النمساوية ـ المجرية إلى بكين فى ١٤ أغسسطس عام ١٩٠٠. وبعد ذلك المرة الثانية التى تحتل فيها القوات الأجنبية بكين خلال أربعين عاما، فقد كانت المرة الأولى عندما قامت القوات البريطانية ـ الفرنسية المتحالفة باحتلال بكين فى عام ١٨٦٠.

(١٣) هوانج شيو ايه: «تاريخ موجز الأدب الصينى الحديث»، دار الشباب للنشر، عام ١٩٨٤. (بالصينية).

(١٤) د. محمد عنانى «الأدب وفنونه» ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٩٧، ص ١٢٦.

(١٥) لو شياو منج ـ الملحق الثالث لمجلة «الرواية الشهرية» عام ١٩٠٦.

(١٦) انظر مقال ماوتسى تونج: «اتجاهات العشيرة الشبابية». (بالصينية).

(١٧) بط المندرين يشبه بط الأحراش فى نصف الكرة الغربى، ويرمز إلى

العلاقة الحميمة بين العشاق أو بين الزوجين، ويطلق عليه أيضًا Aix Galericulata.

(١٨) قو شينغ هاو: «الأدب الصينى فى القرن العشرين» ـ الجزء الأول - ترجمة: د. عبد العزيز حمدى، المجلس الأعلى للثقافة، عام ٢٠٠٦، ص ١٢٨ ـ ١٢٩.

(١٩) لوشيون «لمحة عن الأدب والفن فى شنغهاى». (بالصينية).

(٢٠) قو شينغ هاو، مصدر سابق، ص ١٣١.

(٢١) «تاريخ الأدب الصينى الحديث» ـ دار الشعب للنشر فى جيانغصو ـ عام ١٩٧٩ . (بالصينية).

(٢٢) جان بيان «مقدمة أشعار الكاهن شوتيه». (بالصينية).

(٢٣) ليانج تشى تشياو: «مناقشة العلاقة بين الرواية وحكم الآخرين». (بالصينية).

(٢٤) ليانج تشى تشياو ـ مقال بعنوان: «نبذة عن الرواية». (بالصينية).

(٢٥) د. لويس عوض: «ثورة الفكر فى عصر النهضة الأوروبية» ـ مركز الأهرام للترجمة والنشر، عام ١٩٨٧، ص ٦٣ ـ ٦٥.

(٢٦) لوشيون ـ مقال: «الأدب المأجور والأدب فى خدمة الآخرين». (بالصينية).

(٢٧) د. رمسيس عوض: «الأدب الروسى قبل الثورة البلشفية وبعدها» ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثانى رقم ٤٦، عام ١٩٧٨.

(٢٨) روجيه جارودى: «ماركسية القرن العشرين» ـ ترجمة: نزيه الحكيم ـ الآداب ـ بيروت، ص ١٣٠.

(٢٩) قو شينغ هاو، مصدر سابق، ص ١٣٦.

(٣٠) انظر: تشو تشيو باى: «خواطر لوشيون ـ مقدمة». (بالصينية)

(٣١) انظر الأسس العامة لفلسفة الفن للفن والمذهب البرناسى فى الفصل السادس من الباب الثانى فى كتاب (الأدب المقارن) ـ الطبعة الثانية للدكتور محمد غنيمى هلال.

(٣٢) مكسيم جورجى: «تاريخ الأدب الروسى»، ص ٤٧٠.

(٣٣) موشى ينج: «مقدمة رواية (مقبرة عامة) دار النشر الحديثة، عام ١٩٣٣.
(بالصينية).

(٣٤) انظر مقال لينين بعنوان: «منظمة الحزب وأدبه». (بالصينية).

(٣٥) انظر «مؤلفات ماوتسى تونج المختارة» ـ المجلد الثالث ـ بكين ١٩٧٠.
بالصينية.

(٣٦) انظر سابقه.

(٣٧) انظر سابقه.

قضايا المرأة الهندية فى روايات راشد الخيرى

د. يوسف عامر

أستاذ اللغة الأردية وآدابها

كلية اللغات والترجمة جامعة الأزهر

تمهيد

تتسم شبه القارة الهندية الباكستانية باتساع رقعتها، وخصوبة أراضيها، ووفرة خيراتها؛ مما جعلها مطمعاً لكثير من الغزاة والمهاجرين، الأمر الذى نتجت عنه آثار سلبية على المرأة الهندية فى شتى أمور حياتها، إذ إن أى غزو - غير إسلامى - أو سطو يؤثر بالسلب على المجتمع والمرأة خاصة. قدم إليها «الآريون[1] وبسطوا سلطانهم على كثير من شمال البلاد، وأجلوا سكانها الأصليين - الدرافريين - إلى الجنوب. ومن حكومات الآريين بالشمال سلطنة قوم الكوشل، التى يرجع تاريخها إلى خمسة آلاف سنة قبل الميلاد[2]، «ثم تبعهم قوم «شاك وسيطروا على البنجاب وأوده والكجرات وكاتهياوار. وهم يشبهون الأتراك فى الشكل»[3]. وبعدهم تمكن «الكشان» من تأسيس مملكة واسعة لهم « فى البنجاب وكشمير وأفغانستان. وهم من سكان وسط آسيا الأقوياء ويعرفون

ببشرتهم البيضاء، وجاء بعدهم قوم يعرفون باسم «الهون» من سكان آسيا الوسطى. ويشتهر عنهم أنهم أشاعوا القتل والدمار بالبلاد حين دخلوها ... وفى عام ٥١٦ ق. م استولى الإيرانيون بقيادة أمير البحر سكائى على إقليم البنجاب. وظل خاضعًا لنفوذ الإيرانيين حوالى مئتى عام تقريبًا، ويصل خراجه سنويًا إليهم»(٤) ثم غزاها الإسكندر الأكبر المقدونى فى النصف الأول من القرن الرابع قبل الميلاد، وغزاها الإيرانيون ثانية، وبعدها فتحها العرب بقيادة محمد بن القاسم عام ٩٣هـ. وأكد الأفغان هذا الفتح الإسلامى بقيادة سبتكَين وابنه محمود الغزنوى، وجلس الابن على عرش غزنة عام٣٨٨/ ٩٩٨ هـ. ثم أسس المغول دولتهم بهذه البلاد بقيادة محمد ظهير الدين بابر (ت ١٥٣٠م)، الذى شن أول هجوم على الهند عام ١٥١٩م. واستمرت دولة المغول تتطور وتنتشر فى شبه القارة كلها عام ١٨٥٧م. وإبان حكمهم إياها غزاها البرتغاليون والهولنديون والفرنسيون والإنجليز، ولكن الغلبة كانت فى النهاية للإنجليز حين نجح تجارهم فى تأسيس شركة تجارية بالهند باسم «شركة الهند الشرقية» سنة ١٦٠٠م، وأخذوا يتوسعون فى البلاد. وسمح «تشارلز الثانى» بتعيين جيش لحراسة الشركة، وبناء القلاع لها، فأشتد ساعد الشركة، وبدأ الإنجليز يحكمون البلاد من وراء ستار هذه الشركة، ويتدخلون فى شئون الولايات والبلاد الداخلية، ويعينون الجماعات التنصيرية فى نشر النصرانية استعمارية إنجليزية بين المسلمين والهندوس، ويتدخلون فى أمور دينهم، فضاق الناس ذرعا؛ فقاموا بثورة ضد الإنجليز عام ١٨٥٧م، ولكنها باءت بالفشل، واستولى الإنجليز على البلاد استيلاء كاملا، وأصبحت الهند مستعمرة بريطانية حتى ١٩٤٧م. وجلوا عنها بعد تقسيمها إلى دولتى باكستان والهند. وبهذا كانت هذه الثورة بمثابة نهاية مشئومة للحكم الإسلامى بهذه البلاد - هذا الحكم الذى أنقذ المرأة

الهندية من مصائب كثيرة . وبداية لحكم ظالم، فساءت أحوال المسلمين فى شتى أمور حياتهم، وأمعن الإنجليز فى الضرر بهم. لذا نهض الأديب السير سيد أحمد خان (١٨١٧ ـ ١٨٩٨م) بحركة إصلاحية تعليمية للنهوض بالمسلمين فى شتى مناحى الحياة. رافقه فيها كثير من الأدباء والشعراء، واهتم جميعهم بإصلاح المجتمع ومعالجة قضايا المرأة فى كل ما خلفوا من نتاج أدبى أو اجتماعى أو دينى. وفى هذه المدة نشأ فن الرواية فى النثر الأردى على يد نذير أحمد (١٨٣٠ـ ١٩١٢م) الذى تناول المرأة ومشكلاتها فى كثير من رواياته. ويأتى بعده أدباء آخرون، صوروا معاناة المرأة فى المجتمع آنذاك، مثل سرشار(١٨٤٧ ـ ١٩٠٢)، وعبد الحليم شرر (١٨٦٠ - ١٩٢٦م)، ورسوا (١٨٥٨ ـ ١٩٣١م). ثم يأتى راشد الخيرى ويقف حياته الأدبية كلها على النهوض بالمرأة المسلمة فى شبه القارة، وكان لهذا دوره فى مكانته المعروفة فى الرواية الأردية .

راشد الخيرى

ينتمى راشد الخيرى إلى أسرة عريقة ترجع أصولها إلى عكرمة بن أبى جهل الصحابى الجليل، كما تشرف أسرته بأن كثيرا منها عمل فى وظيفة المعلم لكثير من أمراء الدولة المغولية بالهند جيلا بعد جيل. وله أجداد يعرفون بجهودهم الوفيرة فى الدراسات الإسلامية ببلاد الهند من بينهم جده الأول مولوى عبد القادر، ومولوى عبد الخالق (الجد الثانى)، ومولوى عبد الرب (الجد الثالث). وكان ثلاثتهم من حفظة القرآن الكريم والحديث النبوى الشريف. ولجده الأول مؤلفات كثيرة أشهرها «الحواس الخمسة»، و«فردوس آسيه». ومن بين أصهار هذه الأسرة «ميان نذير حسين المحدث الدهلوى» و أديب الأردية المشهور «نذير أحمد الدهلوى» .

وكان والده «حافظ عبد الواجد» من المجيدين للغة الإنجليزية، كما كان أول من شغل منصب القاضى من الهنود، وكان يقلد

الإنجليز فى ملبسه وبعض أمور حياته. وكانت أمه «فاطمة بيكم» تنظم الشعر باللغة الأردية، وكانت تعرف باسم «رشيد الزمانى».

ولد راشد الخيرى فى مدينة دهلى - حيث اللغة الأردية الفصيحة الجزلة والأدباء والشعراء - سنة ١٨٦٨م، وسماه جده عبدالقادر «عبد الراشد»[٥]، وحرص على تربيته وتنشئته تنشئة إسلامية وشرقية خالصة، وغرس فيه خشية الخالق سبحانه وتعالى وطاعته وإتباع رسوله الكريم ﷺ.

قرأ راشد الخيرى - حسب عادة مسلمى شبه القارة[٦] - القرآن الكريم عن جدته - من الأب - بعدها التحق بمدرسة دهلى العربية، وأظهر تفوقه فى الإنجليزية[٧] وتتلمذ فى هذه المدرسة على أساتذة عظام وأدباء معروفين. من بينهم خواجه شهاب الدين (أستاذ الإنجليزية)، ومولانا الطاف حسين حالى أستاذ اللغة الأردية والفارسية. ولم يكن راشد الخيرى مغرمًا بذهابه إلى المدرسة؛ لذا تركها بعد وفاة أبيه وجده وهو فى الصف الثالث الإعدادى (التاسع من التعليم الأساسى)، ثم أكمل تعليمه على يد زوج عمته «نذير أحمد» أول روائى فى اللغة الأردية، فكان يقرأ عليه الكتب الأدبية وغيرها، كما كان يكتب ملخصًا لبعض الكتب وينقحه على يديه، إضافة إلى بعض المقالات الإبداعية، كما كان لمولوى أشراف حسين - ابن عمته - دور فى ترغيبه فى الأدب؛ إذ كان يكبره سنًا، ويتسم بذوقه الأدبى الرفيع ومعلوماته الواسعة، وكان بمثابة الأخ والصديق والأستاذ[٨]، ولكن ما اتبعه الأديب نذير أحمد فى تعليمه إياه بأن يعطيه الكتاب، ويأمره بقراءته وفهمه، ثم يخبره بما فيه كان له الفضل الأكبر فى تدربه على الكتابة والإبداع، كما كان نذير أحمد يكتب المقالة ناقصة ويأمره بإتمامها ثم ينقحها له[٩]. وكانت جدته - من الأب - توصى دائمًا زوج ابنتها - الأديب نذير أحمد - بحسن تعليمه وتحفيظه القرآن، وتقول له حفظه القرآن ليكون قارئًا أو مولويًا كأبيه وجده[١٠].

وبعد وفاة أبيه تولى تربيته عمه «خان بهادر عبد الحامد» الذى كان يشغل وظيفة محافظ إحدى المدن الشمالية فاصطحبه معه، وألحقه بالمدرسة الحكومية العليا، وأكمل تعليمه، وفى سنة ١٨٩٠م تزوج بفاطمة بيكم ابنة مولوى» عبد الرحيم أحد «علماء الدين المعروفين، وفى عام ١٨٩١م عمل فى وظيفة حكومية حيث يعمل عمه المذكور فى مدينة «أناؤ»، وتنقل فى مدن كثيرة منها مين پورى وعلى كره و دهره دون ثم مدينة دهلى، وفى عام ١٩١٠م قدم استقالته من الوظيفة؛ إذ كانت أيام إجازته أكثر من أيام عمله(١١) .

كان راشد الخيرى من المغرمين بالسياحة والتجوال والموسيقى وبعض الألعاب الرياضية، كما كان يعزف على آلة الناى. وكان لهذه الهوايات أثر فى نفوره من الدراسة فى بداية أمره .

ولراشد الخيرى نتاج أدبى وفير، وخدمات جليلة على الأدب الأردى. ذكرنا سابقًا أن تتلمذه على يد الأديب والناقد والشاعر مولانا حالى والروائى والمفسر نذير أحمد وصحبته لابن عمته أشرف حسين كان له الفضل الأكبر فى رفعة ذوقه الأدبى وتنشئته تنشئة أدبية صحيحة، أضف إلى هذا مطالعاته ومشاهداته الواسعة. وقال عنه نذير أحمد «إنه علم نفسه بنفسه»(١٢).

بدأ راشد الخيرى حياته الأدبية بالمعنى الصحيح بكتابة روايته «صالحات» التى ألفها وهو فى وظيفته، ثم ألف روايته الثانية «منازل السائرة» سنة ١٨٩٧م، التى تعد من أفضل مؤلفاته، وبسببها لقب بـ «تشارلز دكنز» فى الأردية. وبهاتين الروايتين الإصلاحيتين ذاعت شهرته، وبدأ ينشر مقالاته وقصصه فى مجلة «مخزن» منذ عام ١٩٠٣م، وفى السنة نفسها نشرت قصته «نصير وخديجة»، التى يعدها بعضهم أنها أول قصة قصيرة فى اللغة الأردية، وظل ينشر مقالاته وقصصه فى هذه المجلة حتى عام ١٩٠٨م، ثم نشر روايته «فجر الحياة» واشتهر كأديب له أسلوبه المميز. ومن

رواياته المعروفة «مساء الحياة»، و «سراب المغرب»، و «طوفان الحياة»، و «شهر العجم»، و «بنت الوقت»، و «جوهر قدامت»، و«محبوبة خداون»، و «سمرنا كا چاند»، و«الموءودة»، و «وداع الملك ظفر» وغيرها .

كما كتب راشد روايات تاريخية تلقى الضوء على أحداث مهمة فى التاريخ الإسلامى. وهذا بهدف تصحيح المفاهيم الخاطئة عن التاريخ الإسلامى، التى كان قد بثها التنصيريون ومؤرخون مسيحيون وقساوسة متعصبون فى نفوس المسلمين، وبيّن فى هذا النوع من الروايات أسباب تقدم المسلمين الأوائل وقيادتهم العالم، وكيف كان يضحى المجاهدون بكل نفيس وغالٍ من أجل رفعة الإسلام والحفاظ على تعاليمه، وكيف كانت المرأة تشارك فى الحروب. وتعد المرأة أوضح أشخاص رواياته. وهدف بهذا أن يُثبت للمرأة المسلمة المعاصرة أن التاريخ الإسلامى مملوء بنساء كثيرات جديرات بالتقليد فى الأخلاق الحميدة والمثل العلى والعادات والتقاليد الطيبة، وليست النساء الغربيات، اللاتى كنا قد أصبحن مثالاً يحتذى به فى كل شىء.

وفى رواية «الموءودة» صور لنا مدى الحزن والأسى الذى تصاب به الأسرة حين ترزق بأنثى، لذا جعل شخصية البنت تفوق شخصية الولد فى هذه الرواية، التى تتسم بأسلوبها الفكاهى إلى حد كبير، وهذا على العكس من روايته «وداع ظفر» التى تفيض بالحزن والأسى، حيث يتناول فيها قصة سقوط الدولة الإسلامية فى الهند ـ بعد أن ظلت تحكمها قرون طويلة ـ على يد الإنجليز سنة ١٨٥٧م، وزجهم بالسلطان الشاعر بهادر شاه ظفر فى السجن ثم نفيه وقتل ولديه وحفيده دون ذنب أمام عينيه. والحقيقة هى أن هذه الرواية نموذج رائع لأسلوب السرد الدقيق واللغة المعبرة والمؤثرة، والوصف الدقيق الذى يجعل القارئ يتخيل الأحداث وأشخاصها وكأنها ماثلة أمامه .

كان راشد الخيرى من المنادين بإعطاء المرأة حقوقها والحفاظ عليها، لذا قصر حياته الأدبية على التأليف من أجل المرأة وقضاياها، اعترافًا منه بأن المجتمع جسد والمرأة أحد أعضائه، إذا صلح صلح الجسد كله. ونذكر هنا قول شاعرنا حافظ إبراهيم :

الأم مدرسة إذا أعددتها أعددت شعبًا طيب الأعراق

لذا أصدر راشد الخيرى مجلة باسم «تمدن» من أجل المطالبة بحقوق المرأة سنة ١٩١١م. وكان من بين كُتَّابها بعض من مشاهير الأدب والشعر الأردى. منهم على سبيل المثال مولوى نذير أحمد ومنشى ذكاء الله ومولانا حالى وأحمد على شوق قد وائى ومولانا شاد عظيم آبادى وقارى سرفراز حسين، وأشرف حسين، وحكيم ناصر على، وشرف الحق، ومولانا طبا طبائى ومحمد أشرف كوركانى. وكان الهدف الأساسى من هذه المجلة هو تذكير الرجال بحقوق المرأة، التى منحها إياها الإسلام. وظلت تصدر لمدة خمس سنوات بانتظام، بعدها أغلقت لأسباب مالية. كما أصدر مجلة «عصمت» فى ١٩٠٨م بهدف ترغيب النساء فى الكتابة، خاصة كتابة مقالات يعبرن فيها عن قضاياهن، لذا كان راشد الخيرى يكتب مقالات وينشرها بأسماء نساء وهمية فى موضوعات تهم الحياة الأسرية وتربية الأطفال والحفاظ على الصحة، وكان لهذا أثره فى اتجاه النساء إلى الكتابة ونشر مقالاتهن. وهكذا نجحت مجلة «عصمت» فى تحقيق الغرض من إصدارها، كما كان لها دور فى الدعوة إلى معالجة بعض المساوئ الاجتماعية، والاهتمام بالأمور المنزلية وتربية الأطفال، والتزام كل فرد فى المجتمع بواجباته ومعرفة حقوقه وغيرها من الأمور التى تعمل على تقدم المجتمع دينيًا وخلقيًا واجتماعيًا وثقافيًا .

وفى عام ١٩٢١ أسس ملجأ للبنات اليتامى، بداية من سن أحد عشر عاما. وفيه تعلم الكثير من البنات اليتيمات. ثم أعاد إصدار

مجلة «الصديقة» عام ١٩٢٢م، التى كان قد أصدرها قبل ذلك؛ إلا أنها أغلقت. ثم أصدر مجلة شهرية باسم «بنات» فى عام ١٩٢٧م للفتيات المسلمات، لغرس تعاليم الدين الإسلامى فى نفوس النساء والفتيات المسلمات .

إضافة إلى هذا قام بتصحيح منهج اللغة الأردية فى جامعة البنجاب عام ١٩١٨م، كما كانت هناك مؤسسات تعليمية أخرى تستفيد منه فى أمور كثيرة تتعلق بالأدب الأردى .

كان راشد الخيرى بعيدًا عن العمل السياسى، غير أنه كان يجاهد بكتاباته حين يصاب المسلمون بأى أذى، فكتب مقالاتٍ وقصصًا كثيرة تناول فيها حرب طرابلس وظلم الإنجليز لمسلمى الهند.

كان راشد الخيرى روائيًا وقاصًا وصحفيًا كما كان ينظم شعرًا. ويمتاز أسلوبه فى كل هذا بالفصاحة وعلو الفكرة والواقعية وصدق الأحاسيس. وفى كل كتاباته كان يهدف إلى النهوض بالمرأة المسلمة فى شتى نواحى حياتها وإعطائها جميع حقوقها التى منحها إياها الإسلام، وتعريفها بواجباتها نحو زوجها وأبنائها وبيتها ومجتمعها .

وفى ٣ فبراير سنة ١٩٣٦م توفى راشد الخيرى، ودفن فى قبور فيروز شاه بمنطقة « كوتله » بمدينة نيودلهى بعد أن ترك أدبًا أرديًا رفيعًا فى الموضوع واللغة والأسلوب.

قضايا المرأة الهندية فى روايات راشد الخيرى

إن كانت روايات «نذير أحمد» تهدف إلى إصلاح مجتمع المرأة المسلمة فى شبه القارة؛ فروايات «راشد الخيرى» رائدة فى الدعوة إلى القيم الشرقية والأخلاق الإسلامية والتمسك بها. ولما كانت المرأة المدرسة الأولى للطفل؛ أكد «راشد الخيرى» ضرورة الاهتمام

بها وبمشاكلها؛ لكى تكون ساعدًا قويًا فى تنشئة جيل قوى مؤثر فى خدمة أمته ورقيها. أدرك «راشد الخيرى» أن الحضارة الغربية سبب مباشر فى تدهور نظام حياة الأسرة المسلمة وبعدها عن المنهج الإسلامى؛ لذا جعل الحياة الأسرية محورًا ومركزًا رئيسيًا لكل رواياته. وبمشاهداته وتجاربه أدرك أنه بالرغم من ظهور حركات إصلاحية فى أواخر القرن التاسع عشر الميلادى للنهوض بالمرأة؛ إلا أن المرأة المسلمة فى الطبقة المتوسطة وغيرها مازالت تئن تحت وطأة قضايا كثيرة، فاهتم بتناولها فى رواياته، وقدم من خلالها المرأة المسلمة المثالية. يقول :

«أمامى فقط (قضايا) المرأة المسلمة»[١٣]

ولم يهتم بتناول القضايا فقط؛ بل قدم حلولا لها أيضا، وبيّن واجبات الزوجة نحو زوجها، وشدد على ضرورة إعطاء المرأة حقوقها، التى منحها إياها الإسلام. وكان يريد إيجاد زوجات مسلمات واعيات، وأمهات صالحات، يستطعن تنشئة أجيال مسلمة قوية، تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر، وتتعاون على البر والتقوى.

ومن أهم قضايا المرأة فى روايات راشد الخيرى التعليم، فكان من الداعين لتعليم المرأة بحسبان أن تعليمها أساسٌ فى تقدم ورقى أية أمة. يقول :

«ينحصر تطور المسلمين على تعليم البنات وحسن تربيتهن»[١٤]

وفى هذا الصدد يقول العلامة إقبال (ت ١٩٣٨):

«الحقيقة هى أن المرأة أساس الرقى ... لذا لابد لنا من أن نبذل قصار جهدنا تجاه أساس الرقى هذا ونُزيّن نساء أمتنا بزينة التعليم، إن تعليم الرجل تعليم لفرد واحد فقط، ولكن تعليم المرأة فى الحقيقة تعليم لأسرة بأكملها»[١٥]

ويقول مولانا أبو الكلام آزاد(١٨٨٨ ـ ١٩٥٨).

"قسم الله تعالى الإنسان إلى زوجين: الرجل والمرأة، ولكل واحد منهما عاداته، وواجباته، وأعماله الخاصة به بالتساوى. وهما عنصران متساويان للحياة الاجتماعية الإنسانية، وخُلقا من أجل أن يتحدا فى بناء حياة كاملة»(١٦)

وما قاله مولانا أبو الكلام آزاد هنا صحيح، ولاشك فيه؛ إذ إن الإسلام يقرر أن «الناس جميعًا رجالا ونساء قد خلقوا من نفس واحدة «**يا أيها الناس اتقوا ربكم الذى خلقكم من نفس واحدة**»(١٧). فالرجل والمرأة متساويان تمامًا فى الاعتبار الإنسانى، وليس لأى منهما ميزة على الآخر فى هذا الصدد، والكرامة التى منحها الله الإنسان فى قوله تعالى «**ولقد كرمنا بنى آدم**»(١٨) هى كرامة للرجل والمرأة على السواء ... دعا الإسلام المرأة إلى التعليم بل فرضه عليها يقول الرسول صلى الله عليه وسلم «**طلب العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة** (١٩)»(٢٠)، لذا دلل راشد الخيرى على حق المرأة فى التعليم ردًا على تلك الطائفة التى كانت معارضة لتعليم المرأة بهذا الحديث الشريف فى رواية «فجر الحياة»:

«قال نبيناﷺ: «طلب العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة «وكانت بناتهﷺ ونساء عصره أنهارا من العلم، والعلم شىء مهم للغاية إذ إنه يجعل الآدمى إنسانًا»(٢١).

وحول موقف الناس آنذاك نحو تعليم المرأة يقول نذير أحمد فى رواية «مرآة العروس»:

«المصيبة هى أن كثيراً من الناس يظن أن تعليم النساء عيب وإثم، ذلك لأنهم متخوفون من وعى النساء ويقظتهن من التعليم»(٢٢).

ويقول أيضًا :

«للنساء دور مؤثر فى التقدم، ولم لا؟ فهن جزء لا يتجزأ من المجتمع»(٢٣).

لذا كان راشد الخيرى يرى أن من أسباب تخلف المرأة المسلمة فى شبه القارة الهندية الباكستانية عن ركب التعليم آنذاك تغافل الرجال عن هذه القضية، إضافة إلى عادات وتقاليد المجتمع. وعن وجهة نظر المرأة نفسها حول تعليم النساء، يقول راشد الخيرى فى رواية «صبح زندكَى» على لسان شخصية «أم نسيمة» التى تمثل عقلية النساء ورأيهن فى التعليم:

«ما الفائدة من تعليم البنات؟ فهن لا يعملن، وليس عليهن فرض السعى على الرزق، ووقوفها على كل أمور الحياة يجعلها جريئة ويقلل من حيائها»(٢٤).

وكان هناك اعتقاد مخطئ لدى كثير من الناس آنذاك - ومازال عند بعض المصريين أيضًا - وهو أن التعليم وسيلة لكسب العيش، ومفيد ومهم للرجال فقط، كما كانوا يتخوفون من النساء أن يتجهن نحو الغواية والضلال بسببه. يقول راشد الخيرى على لسان «أم نسيمة» معارضة تعليم البنات:

«لا أشير بتعليم المرأة أبداً، ففى أى مكان تتعلم؟»

والحقيقة أنه قبل تأسيس الإنجليز مدارس للتعليم الإنجليزى فى شبه القارة فى أواخر القرن التاسع عشر الميلادى لم يكن هناك نظام معين ومنظم لتعليم النساء بهذه البلاد سوى تعليم المرأة بعض الأشياء الخاصة بالأمور المنزلية والتربوية من خلال سيدات بيتها الكبيرات فى السن أو ذوات الخبرة والتجربة فى هذا الموضوع»(٢٥) وحين كثرت مدارس الإنجليز التى تنشر التعليم الغربى ونظام حياتهم تنبه الرجال إلى خطورة الموقف، واختلفوا فيما بينهم فى

نوعية التعليم الذى يجب أن تتعلمه المرأة، فنادى المعتدلون بتعليم المرأة التعليم الذى يناسب بيئة شبه القارة ويساعدها فى جعلها مفيدة للمجتمع، ويعاونها فى قيادتها وإدارتها للشئون المنزلية وتربية الأطفال وتعليمهم. وهناك طائفة ثانية نادت بمساواة المرأة بالرجل فى التعليم وتعليمها العلوم الغربية، وطائفة ثالثة كانت ترى أن تعليم المرأة بداية للتهلكة ليس إلا، وتعليمها فى نظرهم يعنى تعليم شئون المنزل فقط، وحول هذا نشرت مقالة فى جريدة» رسالة شريف بى بى فى يونيه ١٩١٠م ص٣ نصها: «فيما يتعلق بتعليم النساء يرى بعض الناس أنه يجب عليهن أن يتعلمن التعليم الدينى فقط، وتعليمهن أكثر من هذا سيكون له بالغ الأثر السيئ عليهن، وسوف يصبن فى أخلاقهن وحيائهن، للأسف أن هؤلاء الناس لا يعرفون أنه لو تبقى هؤلاء النساء ـ اللاتى يعتبرن أفضل معلمات للأطفال ـ جاهلات وغير أكفاء فسوف يكون تلاميذهن (الأطفال) جهلة، ما هذا الظلم الذى يجعل النساء جاهلات بحجة أنهن نساء فقط؟»[٢٦].

وهذا يدلنا على أن تعليم المرأة فى هذه البلاد كان يمثل مشكلة كبيرة فى عصر الأديب، ومحور نزاع بين الكثير، لذا اهتم الأديب بهذه المشكلة اهتمامًا بالغًا من خلال رواياته الكثيرة. وكما أكد تعليم المرأة أكد على وجود العنصر الدينى فى هذا التعليم، ولابد من وجوده فى المناهج الدراسية يقول:

«لو يكون الهدف من التعليم بُعد المرء عن الدين؛ فأنا أقول عن هذا التعليم: إنه إثم، بل إثم عظيم»[٢٧].

«إذا لم يكن تعليم النساء فى ضوء الدين فسوف يفسد جوهر نساء المسلمين»[٢٨].

لهذا كان راشد الخيرى يعارض بشدة تعليم بنات المسلمين فى مدارس "التتصيريين[٢٩] وغير المسلمين. [٣٠] ولابد لنا من وقفة هنا نحن ـ المصريين ـ الآن فيما يتعلق ببناتنا أين يتعلمن وماذا يتعلمن ؟

والهدف الأساسى من تعليم المرأة عند راشد الخيرى هو أن يجعل النساء مسلمات مؤمنات، لذا يقول فى روايته صبح الحياة:

«لم أقل قط اتركوا الدين خلف ظهوركم؛ بل عليكم أن تسمعوا وتعوا جيداً أنه حين تطورت الأمم أقول لهؤلاء الناس الذين حصلوا على مكانة عالية إن الإنسان إذا انفصل عن الدين يكون أسوأ من الحيوان ... أرى أن صلاح الدنيا مربوط بصلاح الدين والتمسك به»(٣١).

ويقول عن الشروط التى يجب توافرها فى المعلمة المسلمة:

«امرأة وقور نعم الأستاذة والمعلمة، فى شرايينها عظمة الله تعالى، وهى نموذج رفيع للتدين»(٣٢).

وكان راشد الخيرى يؤكد وجود مدارس خاصة للبنات، يقول فى روايته «سراب مغرب»:

«كل يوم يمر يؤكد ضرورة تعليم النساء، مادامت لا توجد هناك مدارس نموذجية لهذا ففرض على الزوجات المتعلمات أن يحفظن بنات منطقتهم من التنصيريين»(٣٣).

دعا راشد الخيرى إلى استفادة بنات المسلمين من التعليم الغربى بما لا يتنافى والإسلام وشرقيتهن، كما دعا إلى الاستفادة من المرأة الغربية دون تقليدها تقليداً أعمى، يقول :

«إن تقليد الغرب تقليداً أعمى سيدمر المرأة المسلمة، وعلى امرأة شبه القارة أن تعى جيداً أنها مسلمة شرقية، وتستطيع أن ترتقى بحفاظها على تقاليدها الإسلامية الشرقية»(٣٤).

وكما اهتم راشد الخيرى فى رواياته بضرورة تعليم البنات، أكد أيضا ضرورة حسن تربيتهن تربية صالحة، إذ إن التعليم بدون تربية طيبة لا يمكن أن يؤدى إلى نتائج طيبة، وبدون حسن التربية لا

يمكن للبنات أن يصبحن زوجات يعرفن ما عليهن من واجبات وما لهن من حقوق، ولا أمهات صالحات ذوات عطف وشفقة وتضحية.
يقول عن الأم:

«**إن الأم هى أول مدرسة ومعلمة للأطفال**»[٣٥].

كما يشير راشد الخيرى إلى الفروض التى يجب على الأم تجاه أطفالها، التى من بينها الاهتمام بعادات وأطوار أطفالها، وتصحيح أفكارهم وعقائدهم. يقول :

«**إن تربية وتنشئة الأطفال شيئان منفصلان، والتربية بنفسها عمل صعب والتنشئة أيضاً عمل لا يقل صعوبة. ولو يحدث خطأ فى تنشئة الطفل سواء أدى إلى الموت أو الحياة أو فساد فى عاداته وأطواره فالمسئولية تقع على الأم**»[٣٦].

كانت هناك نساء آنذاك غير واقفات بفن تربية وتنشئة الأطفال، وبكيفية التعرف على نفسية الطفل وعاداته وأطواره أولا بأول، لذا كانت تقوم بعض النساء بترك أطفالهن لدى وصيفات أو خادمات جاهلات، ليقمن بتربية الأطفال بدلا من الأم، وهذا كله يرجع إلى عدم معرفتها بالآثار السيئة التى يمكن أن تنتج عن هذه التربية.
وفى الفقرة التالية يصف الأديب أخلاق فتاة تربت على أيدى إحدى الخادمات، وهذه الفتاة هى منجهلى أخت نسيمة فى رواية «صبح الحياة»:

«**فتاة فى الثالثة أو الرابعة عشرة من عمرها، بدينة، لا تعرف كيف تصلى، وفى أى شهر تصوم، وأين الله، وعلى من نزل القرآن، تنام متأخرة وتنهض متأخرة ... كذابة، ماكرة، نمامة، مغرورة، جاهلة فى إدارة أمور المنزل، بعيدة عن الخجل والحياء، ولو حدث شىء لا يروق لها ترفع صوتها فيملأ المنطقة كلها**»[٣٧].

ويوصى راشد الخيرى الأم فى تربية الأولاد - خاصة البنات - أن يبعدونهن عن ذوى الأخلاق السيئة والأفكار والمعتقدات الخاطئة والمنافية للإسلام.

يقول:

«إن بعد البنات (العذارى) عن صحبة النساء والبنات سيئات السلوك أمر فيه بعد نظر وحكمة»(٣٨).

كما يؤكد ضرورة حسن اختيار البنات صديقاتهن وصحبة الطيب من الناس، لأنهن إذا اخترن الصحبة السيئة فى الطفولة، فسوف يعتدن عادات سيئة يصعب البعد عنها فيما بعد. يقول:

«لابد من الالتزام بصحبة الطيب والصادق من الناس، لا المكار والسيئ إذ إنه لا يمكن أن يبتعد الولد أو البنت عن العادات السيئة حين يكبر»(٣٩).

تناول راشد الخيرى أهمية وقوف المرأة على فن إدارة الشئون المنزلية واعتبره فرضًا من الفرائض المنوطة بها، ويرى أن أهم ميزة فى المرأة مهارتها فى إدارة أمور بيتها، ليس هذا فحسب بل إن هذا المحور أساسى فى سعادة الأسرة. وفى روايته « حياة صالحة» يثنى على صالحة قائلا :

«كانت مسئولية البيت كله على كتفها، ولم يكن يعرف أى أحد ماذا يحدث (فى البيت)... ولم يكن هناك صراخ ولا ضرب فى أى عمل، بل كان كل عمل يتم كما يجب، وكل أمر بحساب، وكل شىء جاهز فى وقته وحسب حاجته»(٤٠).

وفى الفقرة التالية يقدم شخصية «ناصرة» كنموذج للمرأة التى تتمتع بفن إدارة الشئون المنزلية:

«كانت تبدو طفلة، ولكنها قادت البيت بأسلوب جميل أدهش الأسرة كلها، وارتقت بالبيت فى ستة أشهر فقط»

كما اهتم بقضية اعتقاد كثير من النساء بالخرافات والدجل والشعوذة والنذور وما شابهها من مساوئ وقعت فيها النساء بسبب

جهلهن بتعاليم الإسلام الصحيحة، وبعدهن عن التعليم. وللرجال اليد الطولى فى هذا الأمر، وقد قدم راشد الخيرى فى رواياته نماذج من النساء اللاتى يقمن بمثل هذه الأعمال التى تخالف الشرع والعقل، وتعتبر شخصية «سائرة» نموذجًا لهذا النوع من النساء فى روايته «منازل السائرة» يقول:

«يمرض طفلها فتقوم. بلا استحياء. بالدعاء والسجود فى ميدان عام بناء على مشورة أحد الدجالين»(٤١).

ومثل هذا النوع من النساء كثيرًا ما يقع فريسة سهلة فى شباك النصابين والدجالين ومن يتظاهرون بالتدين ويتاجرون باسم الدين. وهذا أيضًا هو حال العروس «وسيم» فى رواية «مساء الحياة» والتى تنذر جزءًا كبيرًا من حليها للشيوخ ولزوجاتهم أو على من يطلقون على أنفسهم رجال دين:

«تنذر جزءاً كبيراً من حليها للشيوخ وزوجاتهم»(٤٢)

وتعد قضية إسراف وتبذير النساء تمسكًا بعادات وتقاليد بالية من أهم القضايا التى تناولها راشد الخيرى فى رواياته عن المرأة، ويرى أن سوء أحوال الطبقة المتوسطة اقتصاديًا واجتماعيًا يرجع . إلى حد كبير. إلى المغالاة فى بعض العادات والتقاليد، كما كانت تعد نساء الطبقة الغنية أن الالتزام والتقيد بالعادات والتقاليد جزء من الإيمان، ويقمن بإنفاق المال الكثير من أجل القيام بمثل هذه العادات والتقاليد التى يرفضها الإسلام، الأمر الذى لا ينتج عنه شئ سوى الإفلاس. يصور الأديب هذا من خلال زوجة «أنعام» والتى يصفها بهذه الألفاظ:

«عمياء العين، أسيرة التقاليد، مجمع الجهل، جارية الفقراء»(٤٣).

وتمسكًا بالعادات والتقاليد لاتبالى زوجة أنعام بحالة زوجها الاقتصادية، ولا تتردد فى بيع حليها كى تقيم حفلات فى بعض المناسبات. تقول الزوجة لزوجها:

«من أين أصبحت مالكًا لهذا المال الكثير ؟هذه أموالى أفعل بها ما أشاء، أنا التى أنفق عليك وعلى لبن الطفلة ... فلا أضيع هذه الأموال هباء»(٤٤)

ويرى راشد الخيرى أن المسلمين خاصة النساء قد استمدوا هذه العادات والتقاليد السيئة من غير المسلمين وانتقدها بشدة فى روايته «طوفان حيات» لبعدها عن الإسلام وتعاليمه، بل هى تقليد لآخرين ولا شىء فيها سوى الخسران المبين يقول:

«إن هذه العادات والتقاليد التى وردت (إلينا) من الآخرين من المؤكد أنها تدمر المسلمين، ليس هذا فحسب بل أقول إن كثيرا من المسلمين متعب بسبب هذه العادات والتقاليد»(٤٥).

ولكنه لم يكن ضد العادات والتقاليد غير المنافية للإسلام والتى أصبحت جزءًا من الموروث الثقافى والحضارى، التى عن طريقها يُساعد الفقراء والمحتاجين. يقول: **«أقر بالعادات والتقاليد التى تهتم بذى القربى، وأيضا بالتى يستفيد من خلالها الفقراء من الأغنياء، وبالتى تحيى تراثنا»**(٤٦).

أكد راشد الخيرى وجوب إعطاء المرأة حقوقها التى منحها إياها الإسلام وحرمها منها الرجال. يقول :

«لن يستطيع المسلمون التقدم طالما لا يرد الرجال حقوق النساء، تلك الحقوق التى منحها الله تعالى إياهن، ولكن سلبها الرجال منهن بسبب أنانيتهم وظلمهم»(٤٧).

ومن هذه الحقوق حق **الخُلع:**

يشير الأديب إلى أن الله تعالى أعطى المرأة حق الخُلع، ولكن ظلم الرجال وأثرتهم حال دون ذلك، وأجبرت المرأة المسلمة فى شبه القارة على البقاء فى سجن الزوج الظالم ما دامت حية، فحث

راشد الخيرى الرجال على إعادة هذا الحق للنساء تمسكًا بتعاليم الإسلام. يقول فى روايته «سيف الكمال».

«تستحق حالة النساء الشفقة والرحمة فى تلك الدول التى حرمن فيها من حقهن فى الخُلع»(٤٨).

حق الأرملة فى الزواج

كان المجتمع الهندى المسلم ينكر زواج الأرملة تأثرًا بعادات وتقاليد واهية وبعادة «الساتى» الهندوسية، وينظرون إلى الأرملة نظرة سيئة، ويعتبرونها فأل شؤم ونحسًا يجب الابتعاد عنها»(٤٩). لذا أكد راشد الخيرى فى رواياته وجوب إعطاء الأرملة الحق فى الزواج ثانية، لأنه حق لها فى الإسلام. وفى الفقرة التالية يمدح راشد الخيرى نسيمة فى سعيها لزواج أرملة ابنها معتبرة أنها تؤدى فرضًا دينيًا. يقول:

«لم يكن زواج أرملة ابنى أمراً سهلا، فقد واجهت كثيراً من الصعاب فى هذا ،ولكنى لم أسمح بأى تبديل فى حكم الله ورسوله»(٥٠).

حق المرأة فى الموافقة على الزواج :

كان المجتمع يُزوج الفتاة دون اهتمام برأيها ويجبرها على ذلك، كما كانت تتزوج فى سن صغيرة، أو لرجل يكبرها سنًا، فاهتم راشد الخيرى بهذه القضية، ونبه المسلمين إلى أن هذا مخالف لديننا الحنيف، لأنه **«لا يجوز للرجل - حتى ولو كان الأب - أن يجبر ابنته على الزواج من رجل لا توافق عليه، فالزواج لابد أن يكون بموافقتها ويرضاها. وقد جاءت فتاة إلى النبى صلى الله عليه وسلم تشكو من أن أباها زوجها من ابن أخ له ليرفع بذلك من مكانته وهى له كارهة، فاستدعى النبى الأب، وجعل للفتاة حرية الاختيار فى رفض هذا الزواج أو قبوله، فقررت بمحض إرادتها قبول هذا الزوج وقالت:**

«يا رسول الله قد أجزت ما صنع أبى، ولكنى أردت أن أعلم النساء أنه ليس للآباء من الأمر شىء»[٥١] أى أنه ليس للآباء سلطة إكراه بناتهم على الزواج.»[٥٢]

وأنكر راشد الخيرى الإكراه فى الزواج فى رواية «صبح الحياة» هكذا:

«أنظر إلى هذا الإكراه، وعدم الحيلة، يفعلون ما تمليه عليهم أذهانهم، ولا يلقون بالا بما يريده القلب»[٥٣].

حق المرأة فى تجهيزها للزواج

كان هناك من يحرم النساء من المال والذهب الذى يعطى لهن فى صورة **الجهاز عند الزواج**، ودعا أديبنا إلى الاهتمام بهذا الأمر لما فيه تتبع للسنة النبوية، كتب يقول فى مقالة له بعنوان «**حرمت البنات الفقيرات من هذا الحق أيضاً**» :

«إن الجهاز عند المسلمين ليس شرطا أساسيا ولكنه سنة نبوية .. . وحرمان البنات منه ظلم لهن مما لاشك فيه»[٥٤].

وبالرغم من أن راشد الخيرى يطالب بتجهيز المرأة عند زواجها، إلا أنه ضد الإسراف والتبذير فيه، وينادى باقتصار الجهاز على الضروريات، وكل حسب حالته الاقتصادية، ولهذا يرفض على لسان «نسيمة» الجهاز الزائد أو غير الضرورية:

«ترفض نسيمة وقت زواجها الأشياء غير الضرورية فى الجهاز»[٥٥].

وفى الفقرة التالية ينكر راشد الخيرى على من يغالون فى جهاز العروس، ويدعو إلى الاعتدال، وذلك بسبب سوء حالة المسلمين آنذاك: «**إن الهدف من عشرات الأساور ومئات الأوانى الدين وليس الدنيا (أى أن الهدف من الجهاز هو العمل بالسنة النبوية وليس**

التمتع بعشرات الأساور الذهبية ومئات الأوانى وغيرها) وخاصة أن حالتنا الاقتصادية لا تسمح بإضاعة هذه الأموال هكذا. أى شرع هذا الذى قال زوّج البنت، وابق طوال العمر مديناً»(٥٦).

حق البنات فى الميراث

كان المسلمون يحرمون بناتهم من حقهن فى الميراث وذلك بتأثير من المجتمع الهندوسى وتقاليده، فأكد أديبنا ضرورة إعطاء البنات المسلمات هذا الحق تنفيذاً لأوامر الحق سبحانه وتعالى، وعالج هذه القضية بوضوح فى روايته «الموءودة» وبين فيها أنواعًا كثيرة من الظلم والمشاكل التى منيت بها المرأة حين حرمها الرجال من حقها فى ميراث وتركة أسرتها، وطلب من الرجال أن يقلعوا عن هذا الفكر الخاطئ، وهذه العادات السيئة، وحث النساء على المطالبة بهذا الحق كما نص عليه القرآن الكريم .

حرية المرأة

دعا راشد الخيرى إلى حرية المرأة، ولكن الحرية التى لا تخرجها عن تعاليم الإسلام، الحرية التى تجعلها محافظة على دينها وعلى شرقيتها، وليست الحرية بالمعنى الغربى، وحين أثيرت فى عهده قضية حرية المرأة ومساواتها بالرجل، لم يتبع من نادى بحبسها فى البيت وجعلها خادمة، ولا من حث على منحها الحرية الكاملة فتشبه المرأة الغربية، ولكنه نادى بالحرية التى منحها إياها الإسلام:

«إن الرجل والمرأة وجهان متساويان فى هذه الدنيا، ولكل منهما حقوق خاصة به، وكما أنه ليس للمرأة حق فى حكم الرجل، فليس للرجل أيضاً حق فى أن يعتبر الزوجة محكومة له»(٥٧).

تعدد الزوجات :

عارض راشد الخيرى زواج الرجل بأكثر من امرأة، ويوضح أن الإسلام أجاز للرجل تعدد الزوجات، ولكن بشروط، وفى حالات

خاصة، كما ذكر أن ما كان يحدث من الرجال المسلمين آنذاك فى تعدد الزوجات رغم سوء حالتهم الاقتصادية يدل على الأنانية وحب الشهوة، كما يشير إلى أن المرأة قد تكون أحيانًا مسئولة أيضًا عن هذا الزواج حين لا تقوم بواجباتها نحو زوجها وبيتها، ومثال هذه المرأة نجده فى رواية «شب زندكَى» والتى فيها «وسيم دلهن» تجعل حياة زوجها جحيمًا بسبب حدة مزاجها وعصبيتها وعاداتها السيئة، ولهذا يلقى الأديب عليها مسئولية زواج زوجها من ثانية:

«فرض عليها (الزوجة) أن تبعد زوجها عن حاجة الزواج من ثانية، فلا يوجد رجل فى الدنيا يريد أن يزيد من أعبائه فى النفقات، ويتورط بلا داع فى علاقات جديدة، سوى عدد من الأفراد الذين يتصفون بأنانيتهم وحبهم للزواج ... وبصفة عامة السبب فى الزواج الثانى الزوجة الأولى، أما إذا كانت الزوجة تقوم بواجباتها نحو زوجها، وبالرغم من ذلك يتزوج من ثانية، فيتحمل هو نفسه مسئولية هذا الزواج، ولكنه حين يرى أن الزوجة لا تقوم بواجباتها فيكون محقا إذا تزوج بثانية، وتتحمل هى (الزوجة الأولى) النتائج حلوة كانت أم مرة خيرة كانت أم سيئة»(٥٨).

التمسك بالحجاب

نبه راشد الخيرى النساء على التمسك بالحجاب، محذرا المسلمين من الخطر، الذى يهددهم نتيجة بعد نسائهم عن الحجاب، وأوصى بالحجاب الشرعى - الذى حدده الإسلام - دون غيره. يقول:

«هذا الجوهر (الحجاب) الذى كان يحفظ عزة وعفة المسلمات بدأ الآن يبتعد عنهم،(فيجب الاهتمام بهذه الأمور) وإلا فسيأتى يوم يُحرم فيه التاريخ الإسلامى من جمال الحجاب»(٥٩).

أوصى الأديب النساء بطاعة الله تعالى واتباع منهج رسوله الكريم فى الحياة، ومساعدة الفقراء والمحتاجين، وهذا واضح فى

شخصية نسيمة، إحدى شخصيات رواية «صبح زندكَى» وفى الفقرة التالية تصف إحدى المسنات أخلاق نسيمة قائلة :

«امرأة ماذا أقول عنها؟ ولية؟ أم ملاك؟ فأنا لا أضع لقمة فى فمى حتى ترسل هى لى الطعام ... تملك قلباً لم أر مثيلا له طوال عمرى هذا ... وهى مستعدة (للمساعدة) فى كل لحظة بروحها ومالها ويدها وقدمها»(٦٠).

طاعة الزوج

حث راشد الخيرى المرأة على طاعة الزوج ما دامت لا تخالف الإسلام، ودعاها إلى محاولة فهم طبيعة الزوج والعمل على عدم وجود خلاف فكرى أو طبائعى بينهما لتستقر الحياة الزوجية، وأشار إلى أن أول شرط من شروط نجاح الحياة الزوجية هو إخلاص الزوجة لزوجها وتضحيتها وطاعتها له، وتعكس شخصية «زاهدة» أفكاره هذه فى رواية «جوهر قدامت» هذه المرأة التى بالرغم من ظلم وجبروت زوجها لها إلا أنها لا تحيد عن طاعته»(٦١).

وفى الفقرة التالية تعكس ناصرة طاعتها لزوجها، والتى عن طريقه تستطيع أن تحصل على السعادة فى الدنيا والآخرة :

«دينى ودنياى، جنتى ونارى، إلهى ورسولى، عذابى وثوابى، وأى شىء لى فى يد هذا الشخص (الزوج) ومرتبط به ... أنا مسلمة وطاعة زوجى فرض على ومناصرته وعطفى عليه هو الهدف من حياتى، وحين أربى الأطفال فهذا حنينى، وليس إحسانا على أحد، ولكن مناصرة الزوج حكم الله تعالى وهداية الرسول ﷺ (٦٢)».

يوصى الأديب المرأة بالطهر والعفة والنظافة وطاعة الله وحب الخير والحياء وعدم الغرور والصدق وطهارة القلب والحفاظ على الصلاة، إذ إن هذه الصفات ما هى إلا حلى به يجب أن تتحلى المرأة

المسلمة فى كل مكان وزمان، ونرى هذه الصفات كلها مجتمعة فى شخصية «نسيمة» والتى عنها يقول الأديب:

«تتحلى بكل الصفات التى تزين البنت من نظافة وحياء وخوف من الخالق سبحانه وتعالى، وتجيد طهى الطعام، وفن الحياكة وغزل الصوف. أى فن لا تجيده؟ طاهرة اليد، صادقة القلب، متواضعة وبعيدة عن الكبر والغرور، وكأن نسيمة ملاك تأتم بها أتقى التقيات»(٦٣).

خلاصة القول هو إن راشد الخيرى تناول معظم قضايا المرأة المسلمة فى بلاده فى تلك الفترة، هذه القضايا التى يمكن أن نجد مثيلا لها حتى يومنا هذا فى شبه القارة الهندية الباكستانية وفى مصر وغيرها من البلدان الإسلامية الأخرى، وهدف الأديب فى تناوله لقضايا المرأة فى رواياته، بل ووقف حياته الأدبية كلها على النهوض بالمرأة هو خلق فتيات مؤمنات حقًا، وزوجات مثقفات، وأمهات صالحات، يستطعن تنشئة جيل مسلم قوى يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، ويقود العالم ثانية كالمسلمين الأوائل، ولأجل هذا حث المسلمين على إعطاء المرأة حقوقها التى منحها إياها الإسلام، والاهتمام بها فى كل مجالات الحياة، ولم يكتف صاحبنا بذكر قضايا المرأة والدعوة لإعطائها حقوقها فقط، بل حث المرأة على أشياء كثيرة تصلح بها أحوالها فى شتى مجالاتها، وقدم كل هذا من منظور إسلامى معتمدًا على مصادر الشريعة الإسلامية .

قدم الأديب من خلال رواياته المتعددة المرأة المثالية، وهى فى نظره المتدينة والمتعلمة والمعتدلة والمثقفة والمحافظة على دينها وشرقيتها، والمستفيدة من الحضارة الغربية وغيرها من الحضارات بما يعينها على تقدمها فى حياتها كلها دون مخالفة للدين، وهى أيضًا الماهرة فى تربية وتنشئة الأطفال، وفهم طبيعة ومزاج الزوج، والمطيعة لزوجها، وما شابه ذلك من الأمور التى دعا إليها ديننا الحنيف.

ومن الجدير بالذكر أننا نجده يتناول قضايا كان يعانى منها المجتمع الإسلامى فى شبه القارة الهندية آنذاك، وما زلنا نعانى منها نحن حتى اليوم فى مصر وغيرها من البلدان الإسلامية الأخرى، ومثل هذا التمسك بالعادات والتقاليد البلية والمنافية للإسلام، والتبذير والإسراف فى احتفالنا ببعض المناسبات احتفالا يخالف الشرع كاحتفال البعض بالمولد النبوى الشريف، ورمضان والعيدين وغيرهما من المناسبات الأخرى .

وفى النهاية نرى أن الأديب راشد الخيرى قد أثبت أن الأدب له فائدة كبرى فى تقدم الأمم ورفاهيتها جنبًا إلى جنب مع العلم والتقنية الحديثة. أضف إلى هذا أن بلاد الهند وباكستان بذلت جهدًا وفيرًا فى طريق التقدم والرقى فى مختلف المجالات، وهذا الجهد لم يقم به الرجل وحده، وإنما شاركته المرأة فى مختلف مراحل عمرها. اهتمت هذه المجتمعات بالمرأة فى الغالب، ومن ثمة كان لهم جهد واضح فى الرقى والتقدم.



الهوامش

(١) هم قوم قدموا الهند من وسط آسيا على مدار قرون عديدة، حتى تمكنوا من بسط نفوذهم على كل مناطق شبه القارة الخصبة. وكان أهل البلاد يقاومونهم ولكن دون جدوى بسبب قوة الآريين ومهارتهم الحربية .

(٢) مفتى شوكت على فهمى، هندوستان پر إسـلامى حكومت، ص ٣٥، ط ١٧، الهند ١٩٩٤م.

(٣) انظر المرجع السابق ص ٣٥.

(٤) المرجع السابق ص ٣٥ ـ ٤٢.

(٥) نجم السحر أعظمى ـ علامة راشد الخيرى ـ شخصيت اور ادبى خدمات ص ١٠ ـ كتب خانه انجمن ترقى اردو ـ اردو بازار الهند ط ١ ـ ٢٠٠٠م .

(٦) من عادة مسلمى شبه القارة أن يقوم أحد الوالدين أو أى شخص آخر حافظ للقرآن الكريم بقراءة القرآن الكريم على الصغير، أى يسمعه إياه على فترات. بعدها يقدم الصغير على حفظ القرآن المجيد.

(٧) انظر المرجع السابق ص ١١، نقلاً عن مجلة «عصمت» جولائى ص ٦٦ ١٩٦٤م.

(٨) المرجع السابق ص ١٢ .

(٩) مقدمة رواية منازل السائرة ص ٧٢ الهند ١٩٦٤م .

(١٠) عصمت نمبر ص ٧٢ ١٩٦٤م .

(١١) عصمت جوبلى نمبر ص ٩٥ ، ١٩٦٤م .

(١٢) عصمت ص ١٠٠، ١٩٦٤م .

(١٣) عصمت ـ سال كَره ـ نمبر ـ ص ٦٤٧. ١٩٦٤م

(١٤) عصمت، سال كَره نمبر ص ٢، ١٩٦٤م.

(١٥) عبد الغفار شكيل ـ إقبال كے نثرى أفكار، ص ٦٩، انجمن ترقى اردو هند، دهلى مارج ١٩٧٧م .

(١٦) داكتر رضى الدين أحمد، نقد أبو الكلام آزاد، ص ٧٩٦ مكتب جامعة ١٩٩٠م.

(١٧) سورة النساء الآية الأولى .

(١٨) سورة الإسراء الآية رقم ٧٠.

(١٩) سنن ابن ماجة.

(٢٠) أ. د. أحمد عمر هاشم وآخرون. الإسلام بين الحقيقة والادعاء ص ٦٧، الشركة المتحدة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٦م .

(٢١) ص ٦٠.

(٢٢) ص ١٧.

(٢٣) رواية موعظة حسنة ص ١٨٧.

(٢٤) رواية صبح زندكَى ص ٣٧.

(٢٥) انظر الدكتور شكيل أحمد، اردو افسانون مين سماجى مسائل كى عكاسى، ص ١١١.

(٢٦) تاريخ أدبيات مجلد ٩، رتب پنجاب يونيورسٹى لاہور، ص ٤٨٥.

(٢٧) رواية جوهر قدامت ص ١٨٤.

(٢٨) المرجع السابق ص ١٦٥.

(٢٩) المرجع السابق ص ١٩٧.

(٣٠) عصمت سال كَره نمبر ص ٦٤، ١٩٦٤.

(٣١) رواية صبح زندكَى ص ٦٠.

(٣٢) - المرجع السابق ص ١٨.

(٣٣) رواية سراب مغرب ص٢٢.

(٣٤) عصمت سال كَره نمبر ١٩٦٤م

(٣٥) رواية صبح زندكَى ص ٣٨.

(٣٦) شام زندكَى ص ٣٨.

(٣٧) رواية صبح زندكَى ص ٢.

(٣٨) صبح زندكَى ص ٦٤.

(٣٩) المرجع السابق ص ٩٤.

(٤٠) حيات صالحه ص ١٥.

(٤١) منازل السائرة حصه أول، ص ٢٩.

(٤٢) شب زندگ ص ٥٠.

(٤٣) رواية طوفان حيات ص ٣.
(٤٤) المرجع السابق ص ٥٧.

(٤٥) رواية جوهر قدامت ص ١٨٦.

(٤٦) المرجع السابق ١٨٨.

(٤٧) عصمت سال كَره نمبر ١٩٦٤ص ٣٢٦، ٣٢٧.

(٤٨). تيغ كمال ص ١١٠.

(٤٩). انظر ڈاكٹر شكيل أحمد، اردو افسانون مين سماجى مسائل كى عكاسى ص ١٧٨، ١٧٩.

(٥٠) شب زندكَى حصة أول ص ٤٣.

(٥١) سنن أبى داوود.

(٥٢) أ. د. أحمد عمر هاشم وآخرون، الإسلام بين الحقيقة والادعاء ص ٦٩.

(٥٣) صبح زندكَى ص ٢١.

(٥٤) عصمت سال كَره نمبر ١٩٦٤ص ٣٢٦، ٣٢٧.

(٥٥) صبح زندكَى ص ١٧١، ١٧٢.

(٥٦) المرجع السابق ص ٩٢.

(٥٧) عصمت سال كَره نمبر ص ٦٦٦.

(٥٨) شام زندكَى ص ٧٨.

(٥٩) رواية بنت الوقت ص ٤٧.

(٦٠) صبح زندكَى ص ٤١.

(٦١) انظر جوهر قدامت ص ١٣٦.

(٦٢) رواية طوفان حيات ص ٩٧.

(٦٣) صبح زندكَى ص ١٠٢.

الرواية الألمانية المعاصرة تتجدد
بريجيته كروناور
ورواية قوية اللغة تستنطق الواقع من جديد

د/ مصطفى ماهر

استهلال

الرواية «الألمانية» التى أقصدها هى الرواية المكتوبة باللغة الألمانية والتى تستهدف أساسًا جمهور الثقافة الألمانية فى ربوع جغرافية كانت المعارك والتقلبات تمزقها أحيانًا، فما تكاد تتقارب حتى تتنافر، وما أكثر ما تغيرت حدودها السياسية على مدى التاريخ فتوسعت تارة وضاقت تارة أخرى، وحملت أسماء متغيرة بقى منها الآن اسم دويتشلاند Deutschland دولة تضم الجمهورية الشرقية والجمهورية الغربية وعاصمتها برلين، وأوستررايخ Österreich وعاصمتها فيينا ودى شفايتس die Schweiz ثلاثة أرباع سكانها يتكلمون الألمانية - وعاصمتها برن. وقد رضيت هذه البلاد بالأسماء التى أطلقها عليها الآخرون كما حلا لهم، وأخذنا نحن عن الإيطاليين «ألمانيا» وعن الأتراك «النمسا» وعن الإيطاليين

«سويسرا». والنمساويين، والسويسريون يرضون بأن نقول عنهم إن لغتهم هى الألمانية (لا النمساوية كما ورد فى الكتب القديمة ولا السويسرية) وإن أدبهم أدب ألمانى، وإن فرقوا أحيانًا بين الأدب الألمانى ككل، والأدب النمساوى والأدب السويسرى. وتحورت بعض متغيرات جمهور الثقافة الألمانية وبخاصة بعد أن تكونت فيه شريحة من غير الألمان وغير النمساويين وغير السويسريين اتخذوا لهم الألمانية لغة وكتبوا بها شعرًا ونثرًا ودخلوا فى ثقافة هذه الديار، فأفسحت لهم علوم الأدب الألمانى والثقافة الألمانية مكانًا. وأتاحت التقنيات الحديثة أنواعًا من تواصل واندماج وتداخل فوق قومى أو عولمى، وأنواعًا من التداخل الثقافى مؤثرة ومتأثرة ينبغى أن نأخذها فى الاعتبار. وهذه هى بخيرها وشرها الدوائر التى نتحرك فيها.

ولقد اهتممتُ فى إطار المشروع الثقافى الذى احتضنه جيل طه حسين - صاحب «مستقبل الثقافة فى مصر - بالثقافة الإنسانية وبطائفة من الثقافات المحلية أو القومية، وأخص بالذكر منها فى هذا المقام الألمانية، دارسًا ومترجمًا. ونعترف بفضل الرواد الذين قدموا فى ترجمات مباشرة أو غير مباشرة روايات مختارة من أعمال جوته وتوماس مان وشتيفان تسفايج وغيرهم. وكانت حركة الترجمة فى مجال الرواية فى مد وجذر، بل كانت تتوقف أحيانًا فتزيد الهوة بيننا وبين ثقافات العالم، ويضيع منا ما كان يمكن أن ننتفع به لو أتيحت لنا على مستوى الترجمة والدراسة مواكبة أوسع وأكثر فعالية. وهكذا ظهرت المشروعات الفردية متداخلة مع المشروعات المؤسسية، وهكذا قدمتُ على مدى سنوات مختارات وافية - يمكن اعتبارها مختارات ودراسات موسوعية - شملت الأدب الألمانى فى كل عصوره.

أذكر من هذه المختارات الموسوعية على سبيل المثال:

● صفحات خالدة من الأدب الألمانى وهو كتاب كبير فى أكثر من ٧٠٠ صفحة، صدر فى بيروت فى عام ١٩٧٠، يصور اعتماداً على أكثر من مائة من النصوص من أعمال نحو ستين من الأدباء والشعراء والمفكرين مشروحة بإيجاز الأدب الألمانى من بداياته فى العصر الوسيط (القرن الثامن) إلى العصر الحاضر(القرن العشرين) ، مع التأكيد على مفهوم الالتزام. واستهللت الكتاب بدراسة عن تاريخ الأدب الألمانى فى عصوره المختلفة. وألحقت بالكتاب ثبتًا عن الأعلام (٦٠ اسمًا) والأعمال مع بيانات مفيدة عن الترجمات العربية. (مختارات من أعمال مارتن لوتر وليسنج وليشتنبرج وكنيجه وكلينجر وهاينريش ليوپولد ڤاجنر، جوته ، شيللر ، فورستر وچان پاول ونوڤاليس وكلايست وهاينه ولودڤيج بورنه وروبرت پروتس وبوشنر وكارل فيليپ موريتس وأدالبرت شتيفتر وڤيلهلم رابه وجوتفريد كيللر وتيودور شتورم وكارل ماركس وهيجل ومارى فون إبنر إيشنباخ وفونتانه ونيتشه وبسمارك وماكس ڤيبر وهاوپتمان وهوفمنستال وكافكا وجوتفريد بن وروبرت موزيل وبرتولت بريخت وكورت پينتوس ودوبلين وكازيمير إدشميد وجيورج كايزر وهاينريش مان وتوماس مان ويوزف روت وكورت توخولسكى).

● ألوان من الأدب الألمانى الحديث فى القصة والشعر والمقال، وهو كتاب كبير فى ٥٧٤ صفحة صدر فى بيروت فى عام ١٩٧٥، يصور الأدب الألمانى فى العصر الحاضر اعتماداً على أكثر من مائة من النصوص المختارة من أعمال نحو سبعين من الأدباء والشعراء والمفكرين تمثل الأدب الألمانى بعد الحرب العالمية الثانية (نذكر من الشخصيات السبعين المختارة فى الكتاب مثلاً: إلزه أيشينجر، هاينرش بل، وجونتر جراس، ومارتن ڤالزر، وزيجفريد لينتس، پاول شاللوك، هانس إيرش نوساك، جابرئيله ڤومان، كارل كرولو، مارى

لويزه كاشنيتس، هانس بيندر، كارل ديديتسيوس، مارسيل رايش-رانيسكى، ديتر لاتمان، مارتن جريجور ديللين إلخ.) . واستهللت الكتاب بدراسة عن الأدب الألمانى المعاصر. وألحقت بالكتاب ثبتًا عن الأعلام (٧٠ اسمًا) والأعمال مع بيانات تعريفية عن الترجمات العربية التى ظهرت قبل صدور الكتاب. (انظر تعليق صالح جودت عليها فى مجلة الهلال القاهرية، عدد إبريل ١٩٧٦، فى مقاله بعنوان «رحلة الشهر»، ص ٧٦ وما بعدها).

● مختارات من الأدب القصصى الألمانى فى العصر الوسيط، القاهرة ١٩٨٣ (٢٠٦صفحة) ويتضمن عرضًا للأدب الألمانى فى العصر الوسيط ابتداءً من القرن الثامن، بل ما قبله، استنادًا إلى نصوص مترجمة تمثل التراث القصصى قبل انتشار المسيحية، ثم فى عصر التبشير، ثم الملحمة الشعبية ثم القصة الشعرية بين التسلية والتربية ومن أمثلتها قصة الإسكندر وقصة الأمير إرنست وأنشودة رولاند، ثم القصة الشعرية فى عصر الفرسان (الشاعر هاينريش فون فيلدكه ومختارات من الإنيادة، والشاعر جوتفريد ومختارات من تريستان وإيزولد، والشاعر هرتمن ومختارات من إيريك وجريجوريوس وهاينريش المسكين وإيفاين، والشاعر ڤوفرام ومختارات من پارتيسڤال، ثم مختارات من قصص الحيوان: الثعلب راينهارت.

● قصص ألمانية حديثة (مختارات من القصة القصيرة)، بيروت ١٩٦٦ . يضم من ترجمتى قصصًا من أعمال: هاينريش بِل وإلزه أيشينجر وهانس إيريش نوسّاك وإنجبورج باخمان ويوهنّس بوبروڤسكى.

● غناء العناكب وقصص أخرى (مختارات من القصة القصيرة)، بيروت ١٩٦٧ . يضم من ترجمتى قصصًا من أعمال: هاينتس ريسّه وهربرت هيكمان وكلاوس نونيمان وكورت كوزنبرج.

الجسر الذهبى. مختارات شعرية ونثرية من أعمال ٤٢ من الكُتَّاب والشعراء النمساويين المعاصرين، القاهرة ١٩٩٥ (فى نحو ٥٠٠ صفحة). نذكر منهم : إلزة أيشينجر، جيورج سايكو، پاول تسيلان، پيتر مارجنتر، ألكسندر جيزه، هايميتو فون دودرر، هانس كارل أرتمان، هانس هاينتس هانل، إلياس كانيتى، إنجبورج باخمن، إرنست ياندل، إلزة تيلش، پيتر هانكه، توماس برنهارد، باربارا فريشموت إلخ، واستهللت الكتاب بعرض لتاريخ الأدب الألمانى الحديث فى النمسا من وجهة نظرى، وترجمة دراسة موازية كتبها أدولف أوپل فى الموضوع نفسه.

ترجمات روايات كاملة

وقدمتُ ترجمات كاملة لروايتين من أعمال فرانتس كافكا («القضية» و«القصر») وروايتين من أعمال هرمان هيسه («لعبة الكريات الزجاجية» و«قصة شاب») ورواية من أعمال جيزيلا إلسنر(رواية الأقزام العمالقة) ورواية من أعمال پيتر هاندكه («المرأة العسراء») وثلاث قصص من أعمال الروائية بريجيتّه كُرونَاوَر («السيدة ميلانى والسيدة مارتا والسيدة جرترود» و«نيس» و«تساتسيرا») وروايتين من أعمال إلفريدة يلينك («العاشقات» و«المستبعدون»). ومن الدراسات المنصبة على الرواية أذكر دراسة كبيرة نشرتها بعنوان «الرواية الألمانية فى القرن العشرين العشرين»، مجلة عالم الفكر، المجلد الثانى، العدد الثالث، الكويت ١٩٧٢.

قليل من كثير

وحقيقة الأمر أن كل ما ترجمته وما ترجمه زملائى من أبناء جيلى، وما ترجمه الرواد الأوائل من روايات قليل من كثير، بل أقل من القليل. وقد حفل النصف الثانى من القرن العشرين بالعديد بالأنماط الجديدة للرواية منها من أعمال جونتر جراس رواية

«طبلة من الصفيح» التى يتعامل فيها مع المكان والزمن على نحو مختلف تماماً عن المألوف، وفى رواية «تحت تخدير موضعى» تجرى الأحداث على مسارات متعددة متزامنة؛ ومن أعمال ماكس فريش نذكر رواية «ليكن اسمى جانتنباين» التى يعالج فيها مشكلة تغير هوية الإنسان وفى رواية «عدالة» من أعمال فريدريش دورينمات تدور الأحداث حول ملف قضية يجرى التعامل معه مرتين، مرة من منظور الإدانة ومرة ثانية من منظور التبرئة، فيصل إلى النتيجة نفسها، ويلقى الضوء على الإنسان فى متاهات العدالة. وفى رواية «شرف كاتارينه بلوم الضائع» يصور هاينريش بل الإنسان العادى عندما يقع فى براثن فبركة الاتهامات المثيرة لترويج صحيفة صفراء. ونجد فى رواية «البطل الأحمر» أدولف موشج يصف اتجاه الناس إلى الرجوع إلى الماضى الجميل العظيم عندما تضغط عليهم ظروف الحياة المعقدة.

رواية جديدة تستنطق الواقع

ونطالع ما أخرجته المطبعة من محاولات تجديدية منذ ستينيات القرن العشرين، فتشدنا أسماء وعناوين منها بريجِّيتِه كُروناوَر Brigitte Kronauer. ولم تكن بريجِّيتِه كُروناوَر وحدها تحمل أعباء النقلة الحاسمة من القديم إلى التجديد، فقد تعددت المحاولات منذ الستينيات لا فى مجال الأدب وحده، ولكن فى مجالات الفنون المختلفة، والثقافة ككل. آنذاك برزت على الساحة أسماء تركت بصمات لا يجوز التغافل عنها. كان پيتر هاندكه Peter Handke (المولود فى عام ١٩٤٢) قد نزل إلى مجالات التجديد بكل قوة وبقى مثابراً، وأقام ما أقام من نماذج. ويصح أن نذكر - على سبيل المثال لا الحصر - ماريانه فريتس Marianne Fritz (المولودة فى عام ١٩٤٨) ومحاولتها الضخمة فى ابتداع لغة مصطنعة استخدمتها فى رواية عنوانها «لا مكان» عن أُسرة تحمل اسم

«نول» Null (= صفر). كما أنوه بهارتموت جيركن Hartmut Geerken (من مواليد عام ١٩٣٩) فى محاولاته تجديد الأدب، ومنها ما عرف باسم نص بلا نهاية، حير القارئ بل ربكه ربكة مقصودة، وكنا قد اشتركنا معه فى بدايات هذه الجهود التجديدية الناشئة عندما عمل فى مصر، وكان آنذاك غارقًا فى «الشعر الملموس» Konkrete Poesie، وفى تجارب جريئة فى تجديد الموسيقى. ونذكر شتيفان شوتس Stefan Schütz (المولود فى عام ١٩٤٤)، وشتين نادولنى Sten Nadolny (المولود فى عام ١٩٤٢). وكلهم جديرون بمزيد من الدراسات المتأنية.

كانت أنماط التجديد تفاجئ النقاد كما كانت تفاجئ الجمهور، وأصبح من المألوف أن يتروى صناع الاتجاهات ليروا مدى النجاح الذى يحققه المجددون على مستوى النشر والانتشار ليدخلوا بثقلهم. وينطبق هذا الحكم بنوع خاص على بريجِّيته كُروناوَر Brigitte Kronauer التى ظلت تستفز القراء الطموحين بقوة الكلمة وقوة الفكرة وقوة البناء، وبتجديد عنيد مختلف، تبدع وتنقد، تنظِّر وتمارس، وتجد فى كل ذلك متعةً فكرية وفنية تلح فى نقلها إلى القارئ، الذى تظل تجرفه معها فلا تتركه إلا بعد أن تطمئن إلى أنه فهم مقاصدها على طريقته وطريقتها جميعًا. ومن حقها أن ننوه بأن مشروعها التجديدى المضمونى والشكلى شمل التغلغل التجديدى فى منظومة الكلمات والتراكيب والجمل ومنظومة النحو ومنظومة الأسلوب والتقليب فى خبايا الموروث، آخذة بشىء من الإبداع القصصى القديم، ومن شطحات الرومانتيكية الألمانية، ومتيمة بالفنون الأخرى وبخاصة التشكيلية، ومولعة بعالم الأساطير الميثولوجية الإغريقية الرومانية. جمعت هذه الأشتات من منطلق الأديبة الملتزمة أشد الالتزام الواقفة بقدم ثابتة فى واقع الحياة الإنسانية ومشكلاتها الكبرى. وربما شد الانتباه الواسع إليها

اهتمامُها بالمرأة والرجل فى مراحل العمر المتقدمة التى بلغتها وعايشتها.

ولقد قلتُ عن خبرتى فى ترجمة بعض أعمالها: « كثيرًا ما شغلتنى الكلمة الواحدة المجددة، واعتصرتنى الجملة الواحدة المبتكرة، ساعات، وتوالت الساعات وطالت إلى أيام وأسابيع وشهور، حتى يكتمل نصى المترجم، فلما اكتمل وجدته من جديد يشدنى بجدارة، ويشغلنى بحق، ويمتعنى كالسحر».

نعرف عن بريجِّيتِه كُروناوَر Brigitte Kronauer أنها دخلت عالم الإبداع الأدبى مبكرًا وأنها ظلت منذ أواخر الستينيات ومطلع السبعينيات تكتب دون تردد، وأنها نشرت مقالات وقصصًا ثم روايات، ولكنها كانت مكبة فى المقام الأول، تارة قبل الإبداع، وتارة فى داخله أو بالتوازى معه، على التأسيس والتنظير لإحداث نقلة حاسمة من القديم إلى التجديد، لكى تقف على أرض ثابتة، وتستمر عبر المسار الذى اختارته. ولدت بريجِّيتِه كُروناوَر Brigitte Kronauer فى ٢٩ ديسمبر من عام ١٩٤٠ فى مدينة «إيسِّن» Essen، ودرست فى «كولن» Köln و«آخن» Aachen اللغة والآداب الألمانية وعلم النفس والتربية، وحصلت على المؤهلات الرسمية المؤهلة للعمل فى سلك التعليم الحكومى، وعملت بالفعل مُدرسة فى«آخن» Aachen وفى «جوتينجن» Göttingen إلى عام ١٩٧١حيث عكفت على الأدب وحده وأقامت منذعام ١٩٧٤ فى «هامبورج» Hamburg «أديبة حرة» كما يقولون بالألمانية أى لا عمل لها إلا الأدب.

فلما حصلت بريجِّيتِه كُروناوَر فى عام ٢٠٠٥ على جائزة «جورج بوشنر» Georg-Büchner-Preis المرموقة، بل المرموقة جدًا، ظن من لم يتابع مسيرتها أن أديبة عظيمة قد اكتُشفت، أو قد اكتُشفت من جديد.

فقد نشَرت منذ أواخر الستينيات ومطلع السبعينيات، وبالتأكيد حول عام ١٩٧٣ مقالات فى مجلات أدبية عديدة. ثم أصدرت بحماس نادر، مستقلة عن دور النشر الكبيرة منذ ١٩٧٤ فى طبعات صغيرة ثلاثة كتب تتكون فى أغلبها مما يعرف باسم «النصوص الصغيرة» التى يمكن أن تكون مقالات تنظيرية أو فصولاً تأملية أو إبداعات قصصية. الكتاب الأول وضعت له عنوانًا متفلسفًا هو: Der unvermeidliche Gang der Dinge [مسار الأشياء الحتمى]، الناشر: Ibnassus Presse.

وفى العام التالى أخرجت للناس الكتاب الثانى الذى وضعت له أيضًا عنوانًا متفلسفًا هو Die Revolution der Nachahmung, oder: Der tatsächliche Zusammenhang von Leben, Liebe, Tod. [ثورة التقليد: أو العلاقة الفعلية بين الحياة والحب والموت]، الناشر: Ibnassus Presse,

وفى عام ١٩٧٧ خرج الكتاب الثالث فى هامبورج، وقد وضعت له عنوانًا متفلسفًا أيضًا هو Vom Umgang mit der Natur [= فى التعامل مع الطبيعة]، لدى الناشر: Dreibein Verlag.

وبعد ثلاث سنوات أى فى عام ١٩٨٠ نشرت دار النشر المرموقة فى شتوتجارت Stuttgart «كليت ـ كوتّا» Klett-Cotta رواية Frau Mühlenbeck im Gehäus [= السيدة مولينبك فى القوقعة]، ثم ظهرت طبعة ثانية فى عام ١٩٨٤.

ثم نشرت دار النشر «كليت ـ كوتّا» Klett-Cotta على التوالى:

* رواية Rita Münster [=«ريتا مونستر»] فى عام ١٩٨٣.

* رواية Berittener Bogensschütze [«قوّاس خيّال»] ١٩٨٦.

* سبع قصص بعنوان Enten und Knäckebrot [«بط وخبز مقرمش»] فى عام ١٩٨٨.

* رواية Die Frau in den Kissen [«السيدة فى المخدات»] فى عام ١٩٩٠.

* قصص بعنوان Schnurrer [«شنورر»] فى عام ١٩٩٢.

* قصص بعنوان Die Wiese [«المرج»] فى عام١٩٩٣ (الناشر دار «ريكلام» فى شتوتجارت Reclam).

* رواية Die Einöde und ihr Prophet, [«القَفْرَة ونَبِيُّها»] فى عام ١٩٩٦.

* رواية Teufelsbrück [«تُويفِلسبروك»] فى عام ٢٠٠٠.

* رواية Verlangen nach Musik und Gebirge [«اشتهاء موسيقى وجبال»] فى عام ٢٠٠٤.

* حكايات بعنوان Die Tricks der Diva [= «آلاعيب النجمة»] فى عام ٢٠٠٤ (الناشر دار «ريكلام» Reclam فى شتوتجارت).

* كتاب «السيدة ميلانى Melanie والسيدة مارتا Martha والسيدة جِرترود .. ثلاث قصص وتذييل، أصدرته دار النشر «كليت كوتا» فى عام ٢٠٠٥ بمناسبة نيل بريجِّيته كُروناوَر Brigitte Kronauer جائزة «جورج بوشنر» Georg-Büchner-Preis ٢٠٠٥ ويضم ثلاث قصص صدرت الأوليان منها فى عام ١٩٩٤ والثالثة - قصة «نيس» Nis - من قبل فى عام ١٩٧٤.

وكانت بريجِّيته كُروناوَر Brigitte Kronauer قد حصلت قبل جائزة «جورج بوشنر» الكبرى Georg-Büchner-Preis 2005 على جوائز أخرى ، نذكر منها : جائزة الفن الكبرى من برلين فى عام ١٩٨٥ Großer Kunstpreis Berlin وجائزة فونتانه -Fontane Preis فى عام ١٩٨٥و جائزة إيدا - ديمل فى عام ١٩٨٩ -Ida

Dehmel-Preis، جائزة هاينريش بل Heinrich-Böll-Preis، جائزة «هوبرت فيشته» Hubert-Fichte-Preis وجائزة «يوزف ـ برايتباخ» Joseph-Breitbach-Preis، وجائزة «موريكه» ٢٠٠٤ - Mörike Preis وجائزة «جريملسهاوزن» ٢٠٠٤ Grimmelshausen-Preis، وجائزة «بريمن الأدبية» ٢٠٠٥ Bremer Literaturpreis .

والرأى عندنا أننا نحسن صنعًا إذا اتخذنا قصة «نيس» Nis مدخلاً إلى هذه الأديبة وبصمتها التجديدية فى عالم الرواية نظريةً وممارسة، فى عالم اللغة والثقافة قاطبة، للخروج من نفق الجمود إلى آفاق رحبة.

«نيس» Nis

تعتبر قصة «نيس» Nis التى ترجع نشأتها إلى عام ١٩٧٤من أهم ما كتبت بريجِّيتِه كُروناوَر فى المرحلة التأسيسية التى كانت فيها الكاتبة تشرح فى متن القصة مقصدها ومنهجها. والمتتبع لخطوات الكاتبة منذ ذلك الحين يجد أن أساسيات فن النمط الجديد لم تتغير، ولكن الكتابة تنظيرًا وإبداعًا ازدادت ثراء فى قوة اللغة والتغلغل الثقافى الواسع والفكر المتشبث بالتجديد.

تفاجئنا بريجِّيتِه كُروناوَر فى مطلع القصة بأن الأديبة تتخذ مكانها فى المشهد الأول الذى تقوم بإبداعه، فليس بينها وبين الأحداث ما يعرف فى الفن القصصى التقليدى بالبعد الروائى الذى تجرى من منظوره متابعة ما جرى ويجرى وسوف يجرى. إنها هنا حاضرة تواجه جمهورها، باعتبارها شخصية محورية من أول النص إلى آخره، تنشئ بطريق المصادفة قصة هى القصة المعنونة «نيس» Nis، فى وجود صحبة من السائحين جلسوا إلى مائدة القهوة ينعمون بشىء من الشراب والطعام الخفيف، يتسامرون.

فجأة تفلت من فمها كلمة تحرك المشهد فتتحول من أثرها الصحبة، التى لا يجمعها على ما يبدو هدف، إلى جمهور ذواق يتوقع من قائلة الكلمة المزيد، أو يطالبها بالمزيد. وهى يقينًا مشغولة البال بالقص ومشكلاته وضرورة تجديده. وإذا بالحركة التى تولدت من الكلمة المفاجئة تتطور وتصبح علاقة بين الراوية وبين جمهور المستمعين الواعى، تتفرع إلى طريقين يؤدى أحدهما خطوة بعد خطوة إلى اكتمال القصة، ويؤدى الثانى إلى تأملات تنظيرية فى القصة كما يجب أن تكون.

هكذا نطالع ونعايش هذا النوع الجديد من القصة الذى تكون الرَّاوية موجودة فيه بأنَويتها وصادعة بأمر الإبداع ومشاركة فى الأحداث. ليست حكواتية. بل شخصية الـ «أنا» القاصة، أو الـ«أنا» الراوية، التى صح عزمها على أن تكون القصة مطابقة للحياة الواقعة، وليست مصنوعة، مفتعلة.

الكلمة التى قالتها لصحبة اجتمعت حول مائدة القهوة واللقيمات اللذيذة هى: «الدنمرك»، كلمة لم يسبقها سياق، ولكنها لم تبق على أية حال محصورة فى حدود الموقع الجغرافى الإسكندنافى قرب السويد والنرويج، ولم تتجمد فى ذهنها وفى ذهن الصحبة من السائحين بل أثارت رغبة فى معرفة المعنى الآخر أو المعانى المتوارية والارتباطات المقصودة أو المحتملة. هذا البلد الذى يشتغل كثير من سكانه بالزراعة وتربية الحيوان وصيد السمك وشىء من الصناعة وحركة السفن والسياحة يتخشكل شبه جزيرة وطائفة من الجزر كانت بينه وبين ألمانيا علاقات تقارب وتداخل سكانى، وكانت بعض مناطقه تتبع السيادة الألمانية أحيانًا، كما كانت بعض مناطق ألمانيا تخضع للسيادة الدنمركية فى بعض العصور، وكانت وقائع التاريخ تمس البلدين المتجاورين فيحدث تقارب هش بين الدنمركيين والألمان، ولكن السياحة والمصالح المشتركة والتبادل بين بلدين

متجاورين تنامت من جديد على خريطة أوروبا الواحدة وإن بقيت من سنوات الحرب العالمية الثانية والنازية رواسب لا تتلاشى.

فكلمة الدنمرك أثارت فى هذا الجو الذى تبين أنه حساس محب للفن مشاعرَ تهيأت لحِراك خلاق بين تحفز وحفز واستجابة وكلمات تندمج فى أحداث، وأحداث تندمج فى كلمات، وكأن هذه وتلك تنبثق من مفاجآت، فليس هناك معرفيًا مَن لديه علم مسبق، من أوتى سلطان النبوءة. لا تتحدث الأديبة عن آخرين غائبين، كما فى القصص التقليدية، بل تتحدث عن نفسها فى قلب الواقع الحى، فتقول: «لم أكن قلت شيئًا آخر سوى: «الدنمرك؟» وتسترسل الـ«أنا» التى تتكامل شخصيتها داخل المجتمع المتلقى الحافز المستفز لتصبح «أنا» راوية. وتتوالى المصادفات، التى ربما قد عرفناها من قبل فى التراث الموروث باسم الخواطر. فتخرج من بين شفتيها دون تدبير جملة «كنت أعرف هناك رجلاً من أهل الجزر». وتتعثر، وتتردد إذ يراودها الشك، ويدفعها إلى البحث عن المعنى الثانى. فهى على يقين من أن الكلمة، حتى تلك التى تقولها هى، لا تحتمل معنى واحدًا، بل لا بد من السير إلى الحقيقة من خلال طريق متعرج يضطرب بين المعانى الأخرى التى تحدث فى الإنسان ارتباكًا، وتتركه فريسة الاحتمالات، طريق التردد والشك. والموقف من الناحية المعرفية يبرر الشك. إنها فى قلب العملية الإبداعية تشك فى ذاكرتها (تقول: أو ـ لم أَعُدْ أتذكَّر بدقة ـ). وتتعامل مع اللغة على سجيتها، فتكوِّن جملة من كلمة واحدة، مثل: «خجل؟ ومنهجها الدائم هو السير وراء ما يدركه الإنسان فجأة. وكلمة «فجأة» كلمة مفتاحية فى سجل مفردات الكاتبة، فهى تقوم بالقص تلقائيًا وبدون تدبير مسبق، وتنتظر ما تأتيها به المفاجأة. الـ«أنا» الراوية المبدعة تبدع فى مواجهةِ تَوَقُّع الصحبة المتلقية. والـ«أنا» الراوية هنا تكشف أسرارها الفنية، وحيلها التقنية، فهى متمكنة من صياغة جملة

الرفض المفحمة مثل: «تنقصنى الروابط» الروابط بمعنى العلاقات المنطقية، الكلمات الدالة على السببية، على التتابع الزمنى، على الملكية. ولكن مقصدها المحورى هو التعبير بجمل "تطابق الحقيقة" كاشفة عن ثنائية دلالية أو تعددية دلالية.

والـ«أنا» الراوية تصور الدوافع والضغوط التى تواجهها الفنانة المبدعة المجددة حيال الآخرين المقابلين لها، الذين يمثلون مجتمع التلقى القائم المؤثر، والذين لا يتكلمون بل ينظرون إليها نظرات تساؤل واستفسار، ومنهم من يبتسم ابتسامة تُلمّح وتفسّر، وتتهم، وترهق، بل توقن من أن الراوية ستتكلم وأن فمها سيضيف المزيد. وتتبين الـ «أنا» الراوية أن الكلمة التى أفلتت منها على نحو عابر غير محسوب، كشفت الغطاء عن قدراتها الإبداعية، وأنها ستجر وراءها التكملة. تقول: «ثم مرت عبر شفتىّ التكملة، كأنما مرت من تلقاء نفسها، آليًا». وهى تشدد على ترددها، وعلى حيرتها حيال الاختيارات المفاجئة، فهى تصارح الناس بأنها لا تستطيع تحديد الوقت بالضبط مطابقًا للحقيقة: «مضت على ذلك عشرون سنة، سبع عشرة، ثمانى عشرة سنة».

تنشأ القصة على مستويات يشد بعضها بعضًا پوليفونيًا، كما تشد النغمات المختلفة بعضها بعضًا فى السيمفونية، المستوى الأول هو التفاعل بين الراوية والمجتمع، وبالتحديد هذا المجتمع المكون من أفراد اجتمعوا فى لقاء لم يكن مرتبًا. والفنانون المبدعون يعرفون هذه الحالة التى يتخيلون أنفسهم فيها فى مواجهة محاورين مستفِزّين، أو يجدون أنفسهم فجأة، تلقائيًا، فى وضع الشخصية المبدعة القادرة على القص، على الكلام، والتى تكتمل مواصفاتها فى تفاعل مع المجتمع المتمسك بموروثاته. الصدق يفرض عليها أنها تظهر فى صورة الـ«أنا» الراوية المحاورة والمتحاورة.

وينضوى هذا المستوى الأول على مستوى ثان، موغل فى أعماق الإنسانية وجذورها. تريد بريجِّيته كُروناوَر بلا شك أن تستحضر الموقف الإنسانى البدائى الذى نشأت فيه، فى المهد الفكرى الفنى الاستمتاعى، القصةُ الأولانية، وتدير حوارًا بين فنانة مبدعة لها آراء، وبين جمهور يختلف عن جمهور الإنسانية الأولى، فهو قد تراكمت لديه فوق المكونات الفطرية الأولانية موروثات تحكم عليه باشتهاء قالب قصة مألوف لديه، ويتوقعه أو يستنزله أو يفرضه على الفنان المبدع.

وهكذا نستشف مستوى ثالثًا قوامه الموروثات. بريجِّيته كُروناوَر لا تستمتع فقط باكتمال الإبداع، ولكن بتوليد الإبداع، بالرجوع به إلى فطرته، إلى موروثاته، إلى لحظة تطابقه مع الحياة الواقعة. وهنا يمتد المستوى الرابع الثرى، مستوى الحياة الواقعة أو واقع الحياة. ويتداخل مع هذا المستوى الرابع مستوى خامس حاكم هو المستوى التقنى، اللغوى المشحون بقوة متجددة عارمة.

والكاتبة تمارس مهارة تقنية فائقة وقدرة رفيعة على البناء على المكشوف أمام عيون القراء وحواسهم، البناء المهيمن على كل المستويات، المحلق بجناحى المكان والزمان، المتنقل بين محطات المفاجأة والمباغتة، قدرة بنائية معمارية تجسمها شخصية الـ «أنا» الراوية الحاضرة الناطقة بلسانها، المتوحدة فيها. فى النص حوار ذاتى منطوق حتمى، وحوار مع آخرين لا يتكلمون، هو استشفاف لما يشتهيه جمهور القصة، واستجابة محدودة بهدف، لأن الفنانة المبدعة مصممة بتقنيتها المذهلة على اختراق حاجز الاصطناع والتصنع والنفاق، وصولاً إلى القصة كما هى فى واقع الحياة.

إننا نحس هنا بنبض الرومانتيكية الألمانية التى أكدت بريجِّيته كُروناوَر ارتباطها الروحى بها. وسنجدها فى جريها وراء الحقيقة فى واقع الحياة تلتقط أشخاصًا تراهم هى وإن لم يَرَهُم الآخرون،

شكلتهم ألوان من المعاناة الوجدانية المكتومة، التى سرعان ما تظهرها على وجوههم.

لا نشك فى أن الكاتبة قد اختارت للجالسين حول مائدة القهوة واللقيمات اللذيذة موضوع النص الناشئ فى قريحتها، واختارت منهجها فى مواجهة التطلعات الخارجية المتزايدة والضغوط المتعاظمة. وبناءً على هذا استخدمت إمكاناتها التقنية، فألقت بضع جمل فى تتابع سريع تُبلوِّر موضوعها المتمحور حول وصف شخصية الرجل الذى خطر ببالها فجأة، مصادفةً! ولكنها تعرف مسبقًا أن مجرد وصف شخصية رجل لن يُرضى تطلع أناسًا مشبعين بالمفاهيم الموروثة الراسخة يشتهون قصة على النسق المألوف، تدور حول أشياء بعينها هى: حدث وبداية وذروة ونهاية.

وصممت الـ «أنا» الراوية على أن تخوض التجربة كما تصورتها، ومنّت نفسها بأنهم ربما يرضون بها! فراحت تتكلم ببراعة عن الرجل وعن نفسها وعن نساء أخريات عايشنه وارتبطن به. «الرجل كان اسمه «نيس» . "Nis" وكان يعيش وحيدًا فى آخر القرية فى بيت صغير له حديقة كبيرة نسبيًا. وكنا نشترى منه خضراوات وفاكهة. ولكُم أن تعلموا، أننى كنت آنذاك فى السابعة عشرة من عمرى، كنا نحن، أُمَّ صديقة من صديقاتى، وابنتها، وأنا، نشترى منه ما يجنيه من خس وعنب برى أسود بسعر زهيد، بخس." وتسترسل فى الوصف الذى يتركز على بعض السمات التى تحمل فى طياتها علامات استفهام وإرهاصات واحتمالات، ومنها أن «نيس» "Nis" يسعل سعالاً فظيعًا، وأن الناس يحطون من قدره، ويرهقونه بالأعمال الصعبة ويكلفونه بتنظيف بيوتهم وتنسيق حدائقهم ويظلمونه فى الأجر. أما صديقتها وهى طبيبة فلا تقف عند حد الشراء والدفع والشكر، بل تمارس واجبات مهنتها التى تتيح لها تأمل الأعراض المرضية والبحث عن أسبابها وتدبير علاجها، وتتيح

لها قبل هذا وذاك فرض شخصيتها فتأمره بألا يدخن، وبألا يفْرِط فى عب الكحول، وبأن يذهب دون ريث إلى طبيب متخصص.

وهكذا يتنقل بناء النص بين مكانين، ومجموعتين، المجموعة التى تريد أن تسمع من الراوية قصة «نيس» "Nis" والمجموعة المتحلقة حول «نيس» "Nis" فى واقع الحياة وفيها الـ «أنا» الراوية المعايِشة المنتبهة إلى المعلومات والأفكار والأحاسيس والتصرفات. فهى موجودة فى واقع الحياة وموجودة فى ورشة التأليف.

وتستخدم بريجِّيتِه كُروناوَر قدرتها اللغوية الفائقة، وموهبتها فى التقاط التفصيلات على اختلاف أنواعها، وتقليبها على وجهى ثنائية الدلالة، فى توليد نص نقدى تنظيرى وإبداعى متداخل. ويمثل المستوى التنظيرى المستوى السادس فى البناء المحكم، الذى يستوعب مستوى سابعًا هو مستوى الكشف عن حقيقة الرجل الذى حطمته حرب لا ناقة له فيها ولا جمل.

وتبرز من ثنايا هذا المستوى السابع شخصية الطبيبة، السيدة الجامعية: صارمة لها عينان باردتان، تريد فجأة أن تشخص حالة «نيس» "Nis" علميًا، وأن توجهه للعلاج. ولسوف تُلقى المفاجآت على مراحل متتالية الضوء على داء بلا دواء، ومأساة إنسانية قاسية تتوارى أسرارها فى ظلمة محاولات يائسة لسترها أو درئها أو الالتفاف حولها. ونتابع المفاجآت. «نيس» "Nis" يبتسم خجولاً، يرتدى دائمًا بنطلونه المهلهل، وجاكتته المفتوحة الأزرار بعضها فوق بعض، ومن تحتها دائمًا صدارى يتخلله سلسلة ساعة لامعة. عيناه تبرقان دامعتين تحوطهما هالة حمراء فى وجه شديد التجاعيد. يداه نحيلتان. رائحة الكحول تفوح منه. الارتباك يتملكه.

«نيس» "Nis" سويدى المولد، يتكلم الألمانية بطلاقة، اكتسب الجنسية الدنمركية. لا زوجة له ولا ولدٌ. أى لم تعد له فائدة فى

حد ذاته، إلا إذا ساعد الآخرين! فهو يساعدهم دون تململ، ويرعى أولادهم ويدهن بيوتهم، ويصلح مواسير المياه فيها. ولا يعترض على شيء قط.

كان يستفزنا لكى نرى فيه رجلاً مسنًا، طيب القلب، عفيفًا، قليل الحيلة، ولكنه كان يدخل القلب. ومع ذلك ساورها انطباعٌ بأنه يضمر فى تعبير وجهه شيئًا إجراميًا. ثم إنه عزوف على نحوٍ عجيب. لا يستجيب لأوامر الطبيبة بل ينصت إليها كالحمَل. منعدم الثقة فى النفس، بالغ الضعف، بالغ الطيبة، فما كانت له قدرة على الكُرْه ولا على الغضب، وكان يستفز الناس لكى يستغلوه.

هكذا رسمت بريجِّيتِه كُروناوَر صورته. وكان من الممكن أن تنتهى القصة هنا. ولكن الصحبة المطالبة بقصة من النوع المألوف لم تكن راضية.

تقول الـ «أنا» الراوية : وعندما رفعوا نظرهم إلىّ، فعلوا ذلك بلهفة ظاهرة، وكنت أعرف هذه النظرات، كانوا يتوقون إلى نقطة حاسمة، على الأقل إلى برهان ملموس على صحة ادعاءاتى. هل تستجيب الراوية لهم أم تعلن بكل بساطة هزيمتها. كانوا يريدون حدثًا.

ويبدو أنها اقتنعت، فليست القصص التقليدية سيئة كلها. فلتقدم لهم حدَثًا الآن. وهى تسأل نفسها: هل كان هناك حَدَث؟ ليكن، ماداموا متشبثين!

وقررت الكاتبة المبدعة وهى فى قلب واقع الحياة أن تُدخل فى بناء القصة حَدَثًا، وهى حيلة تقنية تتطلب التمكن من التراكيب اللغوية المتوارثة فى استهلال تصوير المواقف المختلفة. كان علىّ أن أبدأ هكذا بعبارة: «ذات يومٍ...»! وراحت تصف حدثًا يتمثل فى قرار اتخذته المجموعة المتحلقة حول «نيس» "Nis" بالتدخل بقوة،

لأن الطبيبة متأكدة عن علم وخبرة من خطورة حالته الصحية. الحدث: « ذات يوم اتخذنا قرارًا بأن ننظم له أشياءه. «وقررنا أن يحدث ذلك دون إخطاره مسبقًا، وإلا مَنَعَنا يقينًا. هكذا ذهبنا لزيارته فى وقت غير مألوف، مبكرين ضحىً، فى بيته». وعلى عادتها فى التعبير عن التردد بين الاختيارات والمباغتات تقول بريجِّيتِه كُروناوَر: «فى الحديقة كان الجو حارًا وساكنًا، صدقونى، مازلت أعرف ذلك معرفة دقيقة، كانت هناك رائحة «بُليْخة»، لا، رائحة «عنب برى»، والعنب البرى نبات برى له رائحة مميزة، وكذلك بليخة . وهذه النباتات بأشكالها وروائحها واستخداماتها وطعمها مكونات أساسية للبيئة الموصوفة.

كشفت هذه المباغتة المنظمة المعنى الثانى المستتر. من خلال الـ «أنا» الراوية تكاملت الصورة. تقول بريجِّيتِه كُروناوَر: «أما الآن، وفى هذا الموضع، لابد من أن أعترف لكم بأن قلبى بدأ يدق». ثم تصف قذارة البيت الرهيبة، بأدق التفصيلات المرئية والملموسة والمحسوسة بكل الحواس وأعضاء الإدراك. علاوة على عبارات «ويبدو أن» و«يظهر أنها». أما المشاعر فتلخصها فى عبارة: «كآبةٌ هائلة أعجزتنا عن أن نميِّز إلخ». وفهمنا فى هذه اللحظة لماذا ... ولكننا نعرف أيضًا أنه .... كان يقضى تقريبًا كل الأمسيات هنا مع سعاله، وأنه كان فى الشتاء يقضى النهار بطوله جالسًا مع سلسلة ساعته الذهبية الملمعة. «نيس»، الذى كان ينظف ويرتب بيوت الأغراب بمهارة كبيرة... يعيش فى هذه الزريبة التى لا يمكن لإنسان إلا أن ينفَقَ فيها نفوق البهائم. «بعد الإدراك الحسى والإحاطة الوجدانية يأتى الاستنتاج: لابد أن تكون استكانةٌ كاملة، بلادةٌ مطبقة، ليس فقط حيال الأشياء، بل حيال الحياة، هى التى حولت هذا المكان تدريجيًا إلى مغارةٍ ... كان «نيس» "Nis" يخرج منها كل يوم ليلقانا متظاهرًا بالابتهاج.

كما ألفنا فى تقنية القص تتوالى المفاجآت، لا تصنعها الراوية المشاركة قص صناعة الواقع، بل تعانيها. والمفاجأة الآن هى أن المذنبات اللاتى اقتحمن على إنسان أعزل حرمة انزوائه وهتكن أستار قوقعته، لم يكن هن اللاتى تملكهن الإحساس بالذنب، بـ كان «نيس» هو الذى تملكه الإحساس بالذنب ، والذى صمت.

كان من الممكن أن تنهى الـ«أنا» الراوية القصة هنا. ولكن المطالبين بالمزيد تطلعوا إليها دون أن تقل حيرتهم عن ذى قبل. وما من شك فى أنها كانت حيرة الباحث عن الحقيقة الكاملة. من الواضح أن تلك لم تكن نهاية يقبلون بها. كان ينقصهم شىءٌ، على الأرجح شىءٌ من قبيل المعادل، المقابل، لم أعرف بالضبط، الموازن، رد الفعل، أو على الأقل استنتاجٌ، خلاصةٌ تفسيرية. تكشف بريجِّيته كُروناوَر عن حيرتها حيال الحقيقة الكاملة، حيرة توشك أن تقابل حيرة الجمهور الذى ينتظر من الناطقة بلسان حاله، المالكة لمفردات القول أن تقول.

وتنتقل الـ«أنا» الراوية من مجموعة الجمهور إلى المجموعة المتحلقة حول «نيس» "Nis" فى واقع الحياة، لتستكمل ما جرى. نعم، تذكرتُ. كذلك نحن لم نشأ آنذاك أن نتنازل عن استكمالٍ ما، بل أحسسنا نحن أنفسنا أن حركة ما ستكون ضرورية: مبادرة، لا تستهدف فقط إصلاح الخجل الذى أصبنا به «نيس» ."Nis" بل كان الأمر أمرًا جبريًا إبداعيًا، كانت هناك حاجةٌ إلى تحقيقِ حركةٍ قدَرية مكتوبةً.

استمرت الطبيبة، السيدة الجامعية، فى خطة المعركة. فقد وضعت بعد زيارتنا استراتيجيةً، وكأنما وضعتها استجابة لواجب لا يرقى إليه شك. ألا وهو إنقاذ ـ «نيس» ."Nis" فجأة تجاوزت ببصرها الحاضر، بتصورٍ دقيق لما لابد من أن تكون عليه كل الأمور التى تجرى على «نيس» . انساق «نيس» بشوشًا جامدًا، عائشًا بغير

هدف وبغير اهتمام بما سيجرى عليه، أما هى فقد أحست فجأة بأن لها من القوة ما يكفيها لتفكر من أجله فى مستقبل لحياته.

بعد برهة من زمن لم يطل دعونا «نيس» لتناول العشاء. وقررت الطبيبة أن تجر رجله فى رقة وتلطف بطعام طيب وخمر قوية إلى الحالة النفسية التى تستثير فيها ضميره لصالحه، ليعى من جديد واجبه نحو نفسه باعتباره إنسانًا، ليتخلى عن تدخين البيبة، وليتناول الطعام بانتظام، ويرتب المسكن، ويطالب بالأجر المناسب لخدماته فى القرية.

كانت الطبيبة تعرف من خلال مهنتها كيف تفرض إرادتها وكيف تحتال لتحطيم عناد المعاند. مائدة وشموع وباقة زهور وتدخين البيبة وقهوة وخمر قوية من نوع الأشنبص... وسرعان ما دخل الاثنان، هى وهو، فى حالة من الصهللة والانبساط. ودق «نيس» بأصابعه على المنضدة دقات راقصة وغنى بعض الأغانى السويدية والدنمركية ...أما الأغانى الألمانية فغناها على نحوٍ ردىء. وحدثت مفاجأة.

تقول الـ «أنا» الراوية الحاضرة المؤثرة. والآن انتبهوا! لقد قال إنه يريد أن يحكى عن زوجته! بدأ يتكلم عن والديه السويديين اللذين ماتا مبكرين، وعن جولانه فى ألمانيا على طريقة صبيان الحرف المتدرجين، وعن البنت التى عرفها فى ألمانيا وأصبحت فيما بعد زوجته. كانت جميلة جدًا، ومسيطرة. وانتقلا للحياة فى الدنمرك. ودفعت «نيس» إلى تعلم حرفة يدوية، فأصبح نجارًا. وضحك «نيس». كانت جميلة كل الجمال، ورقيقة كل الرقة. وقال إنهما رقصا كثيرًا، وإنه كان يستطيع فى حلبة الرقص تطويحها فى الهواء، وإنها منحته القوة والقدرة على التحمل. تكلم مبتهجًا مسرورًا، ومثّل أمامنا خطوات الرقصات، ودندن الأغانى المشهورة، وأخيرًا أسرف فى الصخب، وأخطأ البلع وانتابته حشرجة. وتقوّس

داخل جاكتته، وتنطظت سلسلته مع هذه الحشرجة على نحوٍ مضحك فوق خشب المنضدة اللامع. وبصق شيئًا فى منديله وانحنى إلى أسفل نحو ركبته. فلما رفع رأسه، وأقام ظهره، كانت دوائر حمراء عريضة تدور حول عينيه. وكان يريد أن يستمر فيما بدأه من حديث، ولكن صوتًا فظيعًا انطلق من خلال فمه، وضغط بيده على صدره. وأخيرًا قال: إنما يحدث هذا عندما يظل حمارٌ عجوزٌ مثلى مصممًا على الرقص. ولم نستطع الاستمرار فى مزيد من التظاهر. واستسلم. وقال، إن المتعة انتهت على أية حال ذات يوم إلى نهاية. فهذه زوجته الألمانية التى حصلت معه على الجنسية الدنمركية والتى لم تكن تهتم أصلاً بالسياسة، قد تملكتها فجأة عاطفة جياشة تجاه ما أسمته قَدَر وطنها السابق إبان الحرب العالمية الثانية، وانقلبت عليه، لا تفتأ تصب عليه جام غضبها عند كل هزيمة يُمنى بها الألمان، وتعيِّره عند كل انتصار ألمانى لا يحفل به.

وأصيبت بلوثة فهدمت حياته. أخذ وزنها يزيد زيادة مستمرة، فتحول قوامها الرقيق الرشيق إلى صنم ضخم هائل. وزاد جنونها عندما انتحر هتلر، صاحب حلم الرايخ الثالث، وشعار ألمانيا فوق الجميع الذى دمّر عقول الأبرياء ونفوسهم وأرواحهم. وأدخلوها مستشفى الأمراض العقلية، امرأة بقميص نوم أبيض على جسد لا شكل له.

كان «نيس» يتكلم بسرعة. وصف مستشفى المجانين بأنه كان جميلاً، مشهورًا، وقال إنه زارها هناك، وعندما همَّ بلمسها، انقضت عليه ومزقت جاكتته كل ممزق وانهالت عليه بالصفعات. وأنقذوه من بين يديها. وقال: هذه هى النهاية!

وتقول الـ «أنا» الراوية مقالة الحاضرة التى تعيش المشهد المؤثر ويمكنها مع صاحباتها التدخل فيه، لم يكن بيننا من ينتظر منه إضافة. ولكنه قال بصوت عال بنبرة المتسائل: النهاية؟ لا، لم تمت

فجأة، بل إنها لا تزال حية. إنما هو الذى لم يذهب إلى مكانها بعد ذلك قط».

وتعود الراوية إلى الجالسين حول مائدة القهوة الذين وضع بعضهم يده ـ عند هذه النقطة ـ على فمه، وهز البعض الآخر رأسه ببطء يُمنةً ويُسرة. أقروا هذه الخاتمة. الآن تنفسوا الصعداء، ولم يطالبوا بشىء آخر. الآن تكلم كل شىء عن نفسه!

وأخيرًا قفز «نيس» فوق دراجته، أسود فى أسود، واندست هيئته السوداء، بحركات مرتجفة داخل سواد الليل، ذلك الظلام الذى فاحت منه على نحوٍ لا يُحتمل رائحةُ بهائم وصيفٍ وسخونة رطبة. ولاح عليه للحظةٍ أنه متردد، ولكن أحدًا لم يستوقفه كأنما كان خروجه بهذا السوادٍ وركوبه الدراجة المظلمة وولوجه الحلكة هو الحل الأمثل الذى لا يفوقه حلٌ آخر بالنسبة إلى الجميع. أى الجماعة المشاركة فى الأحداث، والجماعة المطالبة بقصتها، والراوية التى ضمت الأحداث والكلمات معًا، وأنشأت من الواقع والفن نمطًا جديدًا من الرواية.

وسعل «نيس» مرة أخرى ثم توارى.

وفى الأيام التالية عادت الطبيبة تشترى منه خضراوات بسعر بخس، وتنقده الثمن، وتنصرف إلى حال سبيلها. بلا لوم ولا تنبيه. جرى كل شىء تقريبًا فى صمت يشبه السير على أطراف الأصابع. نعم، بطبيعة الحال. لأننا أردنا أن نبقى عند خاتمة المساء الفائت، وعند النظرة العميقة المتمعنة البراقة التى حملقت بها الطبيبة إلى عيوننا: بأىِّ عمقٍ وتَمَعُّن وبأية نظرة براقة نظرَت الطبيبة فى عيوننا بعد أن انصرف بالدراجة وحيدًا.

لعل القصة انتهت باقتناع المبدع والمتلقى بأن النسيج الفنى اكتمل بحكم واقع الحياة. وأقرب الظن أن ممارسة الإبداع المصنوع

والمصطنع بالاستعانة بحيل الحرفة وبتراكيب لغوية مكررة، ممارسة رفضتها بريجّيتِه كُروناوَر رفضًا عبرت عنه خلال الـ «أنا» الراوية المعايشة المؤثرة، التى كشفت أسرار ورشتها التنظيرية الإبداعية.

هكذا دون خطة مفروضة منذ البداية، نشأت القصة خطوة بعد خطوة تلقائيًا، على طريق المفاجآت، وتتبع دلالات الكلمة بحثًا عن المعنى الثانى، أو المعانى الأخرى، والخواطر المرتبطة بكلمة مثل كلمة (الدنمرك)، التى جرت وراءها على سبيل المثال اسم شخص هو «نيس» من واقع الحياة، ثم الوصف والنقد مع التزام خط قدَرى مضت عليه سنوات، وتنقل الـ «أنا» بين الحاضر والماضى، بين المجتمع الذى تروى له، وبين المجتمع الذى تعيش من جديد فى واقع حياته أحداثًا تأتلف فى رواية، فإذا «نيس» ليس كما تصورته هى وصديقاتها فى البداية، بل هو بعد المعايشة «نيس» آخر، وإذا ظاهره المريض الساذج الطيب المدخن بشراهة المسرف فى عب الكحول ينشق فى حركة الزمن والمكان عن حقيقة تتكون من شرائح متراكمة، فما هو دنمركى أصلاً بل هو سويدى اكتسب الجنسية الدنمركية، وإذا حياته البائسة النكراء الحالية قد عرفت السعادة والبهجة حينًا، والحب والزواج من حبيبته الألمانية، وإذا نسيج الحياة المعقول يتهرأ عندما قامت الحرب العالمية الثانية، وإذا حبيبته تصاب بالجنون وتصطنع نسيجًا مختلفًا كل الاختلاف، فهى تنبذ زوجها الحبيب، ويؤدى بها الجنون إلى مصحة أمراض عقلية يحبسونها فيها بلا أمل فى شفاء، وإذا حياته تنقلب من نور إلى ظلمة، وإذا شخصيته تصطنع البلادة وما يشبه البشاشة، وجذورها توغل فى سواد وحلكة، وإذا الطبيبة تدرك عجزها، وإذا الجميع يقبلون بأن يظل كما هو يلقى الناس مبتسمًا ثم يأوى إلى كهفه الحالك.

هل هو إنسان طيب قست عليه الحياة، وساقه الحب إلى السعادة ثم إلى الانهيار؟ هل هو وحبيبته ضحايا حرب مجنونة ؟ هو

على أية حال إنسان ظاهره غير باطنه، تظنه مريضًا لا شفاء له، وهو كالغريق يتعلق بلوح هش لا يحقق له أدنى مستوى من حياة البشر، وحقيقته الأليمة مختزنة فى لا مكان يجترُّها أحيانًا بعد الكحول والطباق. لم يبق من وجوده إلا القصة.

القصة انتهت على كل مستويات البناء المتداخلة، قبلتها الصحبة التى استمعت إليها فنًا، والصحبة التى عاشتها واقعًا حيًا. ولم يطالب أحد بشىء آخر. "الآن تكلم كل شىء عن نفسه!"

بريجِيته كُروناوَر والنقاد

فوجئ أغلب النقاد فى عام ٢٠٠٥، كما ذكرت، بحصول بريجِّيته كُروناوَر Brigitte Kronauer على جائزة «جورج بوشنر» Georg-Büchner-Preis فأعادوا تقييمها من جديد، وكان من بين كتبوا عنها الناقد يورجِن دورماجِن Jürgen Dormagen فى مقالة نشرت فى العام نفسه تذييلاً لمجموعة من ثلاث قصص مختارة. يستهل المقالة بكلمة فجأة المحورية فى نظرية هذه الكاتبة المجددة. ويصف روايتها الأولى Frau Mühlenbeck im Gehäus [«السيدة مولِينبِك فى القوقعة»] التى ظهرت فى عام ١٩٨٠بأنها رواية شفافة البناء وفائقة الوضوح، ويصف صياغتها اللغوية بأنها دقيقة التركيب. هكذا أصبح النقاد يتعاملون مع اللغة على طريقتها، فلابأس بأن يهتم بالبناء، بقى أن نعرف كيف يكون البناء شفافًا. ولا بأس بأن يصف صياغتها اللغوية بأنها دقيقة التراكيب، وعلينا أن نضعها تحت المجهر.

ويلفت نظرنا هنا أن الأديبة استخدمت فى العنوان وفى الرواية الكلمة الألمانية Gehäus وهى مشتقة من الأصل Haus ـ وهذه الكلمة تدل على نوعية معينة من مسكن كالمخبأ تتكمش فيه كائنات رخوية، كالقواقع، أو قد يُصنع لحفظ أشياء، وهى كلمة غير مألوفة

بمعنى المنزل أو البيت العادى، الذى يعيش فيه الإنسان العادى، بل تدل على نوع من التقوقع. ومن هنا جاء اختيارها لهذه الكلمة ودلالاتها، فالشخصية الرئيسية فى الرواية تجسم الفكرة المحورية فى نظرية «بريجِّيته كُروناوَر» الأدبية وهى أن التراث القصصى علّم الناس أن يتلقوا المادة القصصية من خلال صنعة تباعد بينهم وبين الواقع الحياتى الحقيقى. والبديل الذى تقدمه يتمثل فى الإحاطة بالبنيات اللغوية المعبرة عن الإدراك الحسى على نحو يرد للأشياء والخبرات فطرتها الحسية، التى يستطيع المبدع والمتلقى إدراكها بعيدًا عن أية صياغة تستخدم آليات عقلانية. ونخطو خطوة أخرى. فندرك كيف نشأت بين يدى بريجِّيته كُروناوَر هذه الرواية التى تَدخل فيها الأديبة بنفسها، وتجعلنا نعايش شخصيةً أنوية محورية هى مدّرسة شابة تعانى صعوبة هائلة فى فهم الواقع وسلوك الطريق الذى يسلكه آخرون، فالواقع يبدو لها مختلطًا مشوشًا مضطربًا غامضًا، ولهذا تسجل مندهشة ما يجرى من أحداث تتساب بلا نهاية هى خبراتها الناجحة أو الفاشلة الصاعدة الهابطة تجاه أهداف يتحقق منها ما يتحقق، ويتشتت ما يتشتت. هذا السجل الروائى هو قوقعتها التى تلوـ بها، والذى يرسم طريقًا آخر إلى الواقع الذى أصبحت تدركه على نحو أشمل وأدق. وهكذا يتلوى أمامها طريقان أو منظوران محيران، وهكذا تظل الشخصية المحورية الراوية المعايشة لواقع الحياة من التغلب على حيرتها وشكِّها فى نفسها، وما يمكن أن نصفه بأنه عصاب عنيد.

ونعود إلى الناقد «يورجِن دورماجِن» فنجده يعيد النظر فى مسار بريجِّيته كُروناوَر منذ البداية متأملاً الكتابات النظرية التى نشرتها والتى سبقت وفاقت إبداعاتها، مما يؤكد أنها كانت مقتنعة بأن تحديد الطريق يسبق سلوكه، وأن تجديد الفكر يتطلب إقناع جمهور وتحفيزه . كانت الأديبة قد أصدرت منذ عام ١٩٧٤فى

طبعات صغيرة حملت وحدها مسئوليتها ثلاثة مجلدات ضمت فى الغالب نصوصًا صغيرة (ومن الطبيعى أن كلمة «قصص» لم تَرِد فى عنوان إضافى تحت العنوان الرئيسى)، وعرَّفت القارئ عملاً فى طور النشأة لا يقدم شيئًا يتحسس طريقه على نحو مؤقت، بل يتسم تحديدًا بمنطقية مستفزة شديدة الإقناع. صحيح أن هذه المجلدات الثلاثة التى تحمل عناوين بعيدة عن الأدب ذاته على نحو عجيب: مسار الأشياء الحتمى) Der unvermeidliche Gang der Dinge الناشر: (Ibnassus-Presse, Göttingen 1974 وثورة التقليد Die Revolution der Nachahmung الناشر: Bernd Schlender, Göttingen 1975) وفى التعامل مع الطبيعة Vom Umgang mit der Natur الناشر: (Dreibein Verlag, Hamburg 1977 تناولتْها - وهو أمر غير مألوف - بعضُ المناقشات فى صحف كبيرة، ولكن مثل هذه المناقشات أو الإشارات والتوضيحات المتفرقة لا تكفى فى ساحة التداول الأدبى العام لاستثارة الانتباه. ولكن أربع قصص فى المجلد الثالث - سبق إلى تقديمها إلى القراء الناقدان «نيقولا بورن» "Nicolas Born" و«يورجن مانتاى» Jürgen Manthey فى مجلة «روڤولت الأدبية التى يحررانها، وإشادة من «هلموت هايسينبوتل» Helmut Heißenbüttel كانت هى التى أدت إلى صدور أول كتاب لها لدى دار النشر «كليت -كوتّا» Klett-Cotta وهو رواية Frau Mühlenbeck im Gehäus [= السيدة مولينبِك فى القوقعة] التى جعلت المؤلفة بين عشية وضحاها مشهورة فى عالم الأدب فى ألمانيا، ثم فى خارج ألمانيا بعد ذلك.

ويلقى الناقد الضوء على سمة تتسم بها الأديبة وتنتقل بحكم حضورها الأنوى فى الشخصية المحورية، وهى حساسية مفرطة توشك أن تكون مرضًا عصبيًا أو نفسيًا. ألم تُقابل «كروناور» فى البداية بالدهشة وبسوء الفهم على اعتبار أنها مفرطة فى

الحساسية أشد الإفراط ؟ ربما أحدث هذا الانطباع عكوف الأنا الرَّاوية في الرواية على التسجيل الواعي اليقظ المتنبه لكل التفصيلات والمتتبع لها لقلق وتوتر وعصبية. المدرسة الشابة تثير بتدقيقها اليقظ في إدراك المحسوسات حيرة تصل إلى حد الرعب. ويتناقل أهل الوسط الأدبي أخبار الناقد الذي كلفته دار النشر بتقييم هذه الرواية فوجئ بقوةُ اللغة الهائلةُ التي وصفها بالعصبية وقال عنها إنها تعبر عن توتر وحيوية يفوقان المألوف.

والخلاصة أن النقاد الذين ظلوا ينكرون ما في نهج بريجِّيته كُروناوَر من سعي نحو أدب مختلف، تجاهلوا أهمية ما فيه من إرادة تغيير انتقلت من التنظير إلى التجسيم. كانت رواية «السيدة موليِنبك في القوقعة» التي ظهرت في عام ١٩٨٠ تتضمن شيئًا اخترق حواجز القص والسرد المألوفة منذ السبعينيات. هذا الشيء هو: إلحاحٌ متدفق ينبثق من صميم اللغة ذاتها، إلحاح لا ينجم من معنى «مشكلة» متناوَلة ومُناقَشة، أو معنى «مادة كبيرة»، هو ثقةٌ في اللغة على اعتبار أنها مقر الأدب. أما ما لم يره النقاد على الفور آنذاك، فهو: أن القوة المحركة في الفصول الثلاثة الأولى بالرواية، التي بُنيت شكليًا على نحوٍ صارم صرامةً موغلة ومتغلغلة توشك أن تكون عاتية، هذه القوة المحركة - التي هي المقاومة البنّاءة المتصدية لنماذج القص المتواترة والمترسخة في الأدب و في الحياة - التُقطت وأُدخلت في قصة رواية مُطوَّرة تقوم فيها السيدة موليِنبك Frau Mühlenbeck والأنا الراوية على اعتبار أنهما شخصيتان متصديتان.

أما أن بريجيته كروناوَر Brigitte Kronauer قد خرجت إلى الناس بهذه الرواية مؤلِّفة مكتملة فأمر يرجع السبب فيه إلى أن كتبها السابقة لم تكن تقم بصياغة استهلاكية لجوانب مباشرة من سيرتها الذاتية، بل كانت بالأحرى خطوات نظرية تنظيرية ضرورية

نشأت على أساسها أعمالها الإبداعية. وعن هذا الترتيب كتبت باختصار فى تذييل لمجلد قصصها «المرج» Die Wiese تقول إن هدفها فى تلك المرحلة تمثل فى «نقد القصة التقليدية».

وعن شغفها المبكر بالحكايات كتبت بريجيته كروناوَر أنها كانت منذ طفولتها مفتونة بحكى الحكايات، ثم ما لبثت أن أدركت أن هذا النمط المتوارث لم يكن على غير هواها، وأنها فى تفكيرها النقدى كانت تتأرجح بين الحكايات الموروثة وبين إبداع مستهدف مكافئ، وكانت تتنقل بينهما جيئة وذهابًا بأقصى ليونة ممكنة، تنقلاً كأنه تنقل بين منظر أمامى ومنظر خلفى إذا وُضعا متجاورين لاحا متناقضين. كان ذلك كله أول ما اتضح لى فى علاقتى بالأدب. كنت، من ناحية، أشعر حيال قصص "صحيحة" قائمة على طقوس البداية والذروة والنهاية، صيغت كلها على نحو يخطف الأنفاس، أحس بأنها تعتلى أعلى درجات المتعة، ولكننى سرعان ما شعرت كم كانت الحياة الواقعة، اليومية مختلفة عما توهم به القصة بما تحكيه، أى أنها كانت بلا بداية ونهاية محددتين تحديدًا ثابتًا، وبلا أشخص دقيقة المعالم سيكولوجيًا، وبلا ذروة لا جدال فيها إلخ. وأنا، باعتبارى كاتبة صاعدة كنت أريد أن أعمل حسابًا لشكٍّ الحداثة فى وَصْفَةِ تأليف القصص التى كان المؤلف منا يجهز من أجلها خبراتٍ شخصية ـ وهو شكٌّ كان بضغطه النفسى يخصنى شخصيًا ـ ، وكذلك لم أكن أريد العزوف إلى الأبد عن سحر البناء القصصى الكلاسيكى. هكذا كان شدٌّ النماذج الأدبية التى التمستُها، والتى استسلمت لسحرها جزئيًا كل الاستسلام بجلدى وشعرى، والتى لاح أنها تقضى على تُرّهات حياتى الخاصة، إلا أن هذا الشد نفّرنى فى الوقت نفسه باعتبار أنه تسلط أجنبى، وباعتبار أنه اجتثاث لما تقدمه حياتى الخاصة. نشأ لدىّ حيال الأدب إحساسٌ بـ «حب ومقت» منتجٍ ومخرِّبٍ ما كان لكتابتى أن

تقوم لها قائمة بدونه». هكذا وصفت بريجيته كروناوَر Brigitte Kronauer فى مقال بمجلة «دريپونكت» drehpunkt (العدد رقم ١١٧ عام ٢٠٠٢ كيف كان انجذابها ونفورها قديمًا حيال نماذج القص الأولانية.

من الواضح أن قصة «نيس» نشأت فى هذه الفترة التنظيرية التى وصفتها بريجيته كروناوَر فى المقال السابق. فى هذه القصة تتناول الأنا الراوية موضوعًا هو أشد الموضوعات التى تخطر بالبال براءة ـ عبارة عن نادرة من نوادر أيام عُطلة ـ وتُنشئ الأنا الراوية فى هذه القصة، مفزوعة ومتحمسة معًا، النموذج القصصى الأولانى لحَكْىٍ حكاية؛ فتبنى بنيةً ليست هى مجرد معطى من المعطيات الواردة فى الطبيعة، بل هى بناءٌ يُبنى وتدبيرٌ يُدبَّر.

ظلت بريجيته كروناوَر فى عملها القصصى كله مُعلِّمة بِناء واعية ـ يستغربها لهذا السبب بعض القراء الذين يبتغون على الأحرى اندماجًا وجدانيًا مباشرًا. وكذلك استهلالاتها المباغتة، القائمة على المفاجأة («لما كانت آنذاك المرأة العجوز القصيرة فى النجيلة اليانعة: يا لها من سُلاميات نحيلة!" بهذا الاستهلال تبدأ رواية «ريتا مونستر» Rita Münster وبمثل هذا الاستهلال تبدأ الروايتان الأخيرتان «تُويفِلسبروك» Teufelsbrück و«فيرلانجن ناخ موزيك أنْد جيبيرجه» Verlangen nach Musik und Gebirgeمباغتة هائلة تريك القارئ ربكةً ما بعدها ربكة، وما هى بِسِمَةٍ إبداعية، بل هى سِمَةٌ بنائية.

إلا أنها فى قصصها وروايتها المتأخرة نقلت البناء الأساسى لكتابتها من موقعه الظاهر ووضعته تحت السطح المتلألئ. ولكنها بطبيعة الحال بداهةً لم تنقل البناء الأساسى بتمامه وكماله، ولم توار تحت السطح المتلألئ كل ما كتبته من أعمال.

ويشدد كل من تعمقوا أعمالها على سمة أساسية فى نظريتها الروائية لديها وهى التشديد على تعدد معانى كل الظواهر الحياتية الأصلية، بل إنها تفضل الحديث عن «ثنائية المعنى» Zweideutig-keitوهو الموضوع الذى خصته فى عام ٢٠٠٢ بمجلد كبير ضم العديد من المقالات. ومن ثنائية المعنى يخرج منحنى القص منحنى صاعدًا هابطًا، على نحو ما نرى فى منظر «يس» ومسلكه وفى منظر مائدة القهوة الكوميدية الدرامية ومن اجتمعوا حولها.

كذلك عبرت بريجيته كروناوَر عن رأيها فى الشكل وما بين الشكل والإنسان من علائق، وبخاصة فى المجلد الذى ظهر فى عام ١٩٩٦ بعنوان فوقانى هو «القَفْرَة ونَبِيُّها» Die Einöde und ihr Prophet وعنوان تحتانى هو «عن بشرٍ وصور» Über Menschen und Bilder. والرأى عندها أن ظاهرة الشكل Gestalt ظاهرة محورية على مستوى إدراك الحياة حسيًا وعلى مستوى الفن أيضًا. والشكل الذى تدركه الحواس لا يمكن أن يُصَبَّ صبة نهائية فى قالبٍ جامد خال من المتناقضات. فثنائية التناقض ركن من أركان القص. وتؤكد أن القص يقوم على ثنائية تناقض وثنائية انعكاس مركزتين ومتمايزتين. والقص فى تصورها يمكن أن يصبح شكلاً ينازل «اللاشكلية المملة».

وقد جسمت آلاعيب الصنعة وحيل القص فى إبداعاتها المبكرة وفى روايتها الأولى Frau Mühlenbeck im Gehäus [= السيدة مولينبِك فى القوقعة]، ومن الواضح أنها عرفت كيف تستخدمها فى الجانب الكوميدى من قصصها. وأغلب الظن أن ما جادت به قريحتها على مدى ربع قرن من الزمان من مجلدات قاربت العشرين تضم روايات وقصصًا ومقالات تمثل كلاً متكاملاً متطورًا متسقًا متناميًا واعدًا بالمزيد.

وثمة أمور تدركها الملاحظة أحيانًا على نحوٍ منفصل، نذكر منها براعة البناء الروائى، وقوة اللغة أو القدرة الخلابة على اكتشاف مواطن القوة والجمال فى اللغة الألمانية الحالية والوصول إلى بريق غير مسبوق، ونبرة أخاذة وتعبير متجدد عن معان متجددة. وأبلغ ما قالته: الآن تكلم كل شىء عن نفسه!



الأخوة كارامازوف

١٨٧٩ـ ١٨٨٠

المرحوم/ دكتور إبراهيم عبد الرحمن أبو عوف

المنيا فى - إبريل ١٩٨٢

(إن الأخوة موجودة فى هذا العالم.. نعم أنها موجودة
وإلا كان على البشر أن يعدوا أنفسهم أعداء على هذه الأرض)

اليكس كارامازوف

- ١٠ -

«إلى القارئ.. حين أشرع فى قص حياة بطلى، إليكس فيدوروفتش كارامازوف، أشعر بشىء من الارتباك، وهو ارتباك له ما يبرره».

بهذه العبارة البسيطة يتجه ديستوفسكى إلى القارئ مباشرة، متخذًا سبيله إلى تشغيل مفتاح موسيقا الحكى والقص والسرد حتى يسلبه من وجوده الخاص ويستولى على انتباهه بحيلة.. من حيل جداتنا الساحرات عندما كن يبدأن قصصهم الليلى هكذا: «كان ياما كان... ما يحلى الكلام إلا بذكر النبى عليه الصلاة والسلام». ويضيف ديستوفسكى إلى التشويق عنصرًا آخر من عناصر الإثارة وهو كان فيما يشعر هو به من ارتباك. إننا نلمس هنا نفحة الاعتراف... إذاعة السر... وإفشاؤه... والأخوة كارامازوف هى واحدة من الأعمال الفنية العظيمة المعدودة فى تاريخ الرواية العالمى وهى مثلها مثل كل عمل عظيم ليست فقط ناقصة... بل وأيضًا اعترافية إلى حد مذهل... ولكنها جليلة... حيث لا نجد فيها تلصصًا أو فضولاً وإنما رواية... فنية عالية القدر.

إن أليكس فيدوروفتش كارامازوف هو البطل... ليس على الأقل فى الرواية الأولى أى ليس إلى الوقت المأساوى أى إلى حين يقيل أباه... ولكن أى نوع من الأبطال هذا الرجل؟.

إن الإجابة على هذا السؤال هو فعلاً ما يريبك المؤلف... أو كل الراوى... لماذا؟ «أنا أعرف حق المعرفة أنه رجل عادى لا يمتاز بشىء، وليس فيه من العظمة كثير ولا قليل». إن أمثال هذا الرجل ما كانوا أبدًا أبطالاً لأعمال فنية... ولكن ها هم قد أصبحوا كذلك. صحيح قد يكون فى ذلك ما يريبك ولكنها هى الحقيقة دون شك... فالرجل العادى قد جاء وتربع فى بؤرة اهتمام الفن... والفن الروائى على وجه الدقة... هو فن يعكس ويصور وجود الرجل العادى... وحياته... وعصره... فإذا دققنا البصر فى ذلك كله عرفنا بحق أن مفهوم «العظمة» قد تغير... فلم يعد هناك ضرورة لكى يقوم الشخص بأعمال نادرة... أو أن يكون هو نفسه شخصًا فذًا لا مثيل له... كى يصبح بطلاً فى رواية تستحق القراءة.

إن الحياة نفسها هى رواية حافلة بالروايات... وهؤلاء الأشخاص العاديون جدًا والذين يرتطمون بنا فى كل مكان... هم أبطال هذه الرواية التى نعيشها وقلما نفطن إلى ما فيها من نسيج روائى غريب وممتع... لأن الرواية نفسها لا تتوقف... وفى بعض الأحيان نكون فى مركز تيار الأحداث وفى بعض الأحيان الأخرى نكون على هامش منها... ولكن ذلك كله لا ينفى أن للرواية أبطالاً... ولم يعد شرطًا أن يكونوا ملوكًا أو قياصرة... فإن النبالة... القديمة هى أضحوكة فى عصر الرجل العادى... عصر الديمقراطية.

هنا نجد أن ديستوفسكى ليس فقط يناقش مفهوم البطولة العميق البال أو يفحص بلباقة القاعدة التى استنها أرسطو، وذلك الفاهم العميق للأعمال الإغريقية فى الشعر والمسرح... فى كيفية رسم أبطال تماس... بل نجده يقوضها ويهدمها تمامًا... فهذا الرجل يبدو لى فذًا... بل أننى أراه بطلاً فعالا بمعنى من المعانى... رغم أن فعله يظل غامضًا يصعب تحديده.

ومن ثم يضع ديستوفسكى أخطر سؤال يوجهه الروائى إلى نفسه وإلى النقاد والقراء جميعًا حين يقول « ... وهل فى وسع المرء، على كل منا أن يطلب إلى الناس أن يكون سلوكهم واضحًا مفهومًا فى عصر كهذا العصر الذى نعيش فيه؟»... إن الفن الروائى كله منذ بواكير تاريخ الرواية حتى الآن هو مجمل الإجابة على هذا السؤال... وللأسف فإنها إجابة غير مكتملة ولا وافية... ومن الأجدى فنيًا أن تبقى كذلك. إن الوحش سفنكس «أبا الهول... الرابض على أبواب طيبة يفتك بكل ند لم يستطع حل (اللغز - الإنسان) - وما يكاد أوديب البائس يحل اللغز حتى يتمزق الوحش وينفجر متناثرًا... والحياة مع كل جمالها قطة متوحشة تأكل أبناءها.

- ٢ -

ومع ذلك فثمة حقيقة لا سبيل إلى إنكارها وهى أن إليكس كارامازوف كما يذكر المؤلف رجل غريب وشاذ.. «والغرابة والشذوذ تسيئان إلى السمعة أكثر مما تدفعان إلى العطف والاهتمام، وخاصة فى عصر يجهد فبه الناس إلى أن يوحدوا ما اختلف وأن يبدءوا ما نشر التماسًا لشىء من الوضوح والفهم فى هذه الفوضى العامة الشاملة».

إنهاإذًا قضية الفرد والعصر. أو قضية الرجل العادى فى عصر الديمقراطية... عصر التساوى... ولكن ليس فى كل شىء. ذلك لأن الشذوذ فى أغلب الأحيان سبيل إلى التميز والتفرد... وربما... الأمر ليس كذلك... وربما ليس كذلك دائمًا... «لأن الإنسان الشاذ ليس حتمًا - ليس دائمًا - ذلك الذى يبتعد عن القاعدة، حتى لقد يتفق، خلافًا لهذا، أن يحمل فى ذاته حقيقة عصره، بينما يكون الناس، جميع الناس، من معاصريه، قد ابتعدوا عن القاعدة على حين، كأنما دفعتهم عنها ريح هبت عليهم على حين فجأة...

لقد تغيرت العصور وتغيرت المجتمعات ومن ثم حتمًا لابد أن يتغير الناس حسب تغير القواعد وبذلك أيضًا يتبدل مفهوم السواء والشذوذ وبخاصة عندما يعرض الروائى لتاريخ حياة واحدة بعينها أو عندما ينص أعمال «بطله» «فى العصر الذى نعيش فيه، فى الأيام التى نجتازها» ولعلنا نفهم من بعد ذلك المصير الغريب لحياة هذا «البطل» «الذى بلغ هذا المبلغ من الغموض والإبهام».

إن الفنان الروائى بحاجة إلى تزود بقدر هائل من المكر... مكر الحياة ومكر القدر... دون أن يتخلى عن اللباقة أمام القارئ... والناقد.

ولم يكن ديستوفسكى وهو يضع روايته الخطيرة أمام الناس غائب الوعى عن كل ذلك... بل العجيب حقًا أنه كان يعى بحدة ما يصنع ولم يكن يخشاه... فمثل هذه الأعمال الخطيرة... ليست فقط نادرة... بل ومتحديه.

فما الذى كان يتحداه ديستوفسكى فى عمله العبقرى هذا؟ هذا ما سوف نرى.

ـ ٣ ـ

لقد نشرت «الأخوة كارامازوف» فى مجلة «الرسول الروسى» فصولاً متتابعة خلال سنتى ١٨٧٩، ١٨٨٠ ثم صدرت أول طبعة مستقلة لها سنة ١٨٨٠ ـ وبعد ذلك وفى أقل من عام واحد توفى الكاتب الكبير. وهذه الرواية الكبيرة لا يكاد قارئها يشك فى أنها رواية لم تكتمل، بينما هى بنظر مؤلفها ظلت بحاجة إلى الاكتمال ومع ذلك فهى و(المراهق) و(الممسوسين) نتاج العقد الأخير من حياة ديستوفسكى وقد كان نسبيًا أسعد من كل بقية حياته، وكانت آنا جريجورينينا زوجته هى أحد الأسباب الرئيسية لهذه السعادة النسبية حتى أنها استحقت فى نظره أن يهدى إليها هذا العمل

العبقرى. لقد تفانت هذه السيدة من أجل الروائى المعذب الكبير فندا والذى أصيب بالكثير من المصائب فى حياته المضطربة فكانت هى حبة الحنطة التى تذوب فى التربة من أجل أن تعطى الثمر الغزير وقد كان هذا هو إحساس وعقيدة ديستوفسكى منذ شبابه الباكر، فقد أعطى نفسه للفن وأعطاها أيضًا للاحتجاج ضد الطغيان والظلم وأصابه من أجل ذلك وبال كثير... بل لقد حمل عبء أبناء إحدى زوجاته... دون ضرورة مجبرة... رغم عوزه هو نفسه واحتياجه... لقد كان «التفانى» قيمة رئيسية فى فنه وعمله... ومع ذلك فأن هذه القيمة البسيطة ظلت غامضة فى مفهومها ودلالتها حتى النهاية... ولقد تحدى ديستوفسكى فى (الأخوة كرامازوف) كل المفاهيم والقيم والأوضاع التى تضاد «التفانى»... ومع ذلك بقى مدركًا أن هذه الرواية بحاجة إلى أن تتصل حتى يتحول اليوشا الشاب الطاهر الذى لجأ إلى الدير ليحفظ براءته... إلى ثورى اشتراكى خطير حتى... يستطيع أن يبلغ ديستوفسكى رسالة فى التفانى إلى كل روسيا وكل العالم... ومن السهل بعد ذلك أن نفهم لماذا وضع المؤلف آية من أنجيل يوحنا فى مقدمة الرواية جاءت عقب الإهداء مباشرة... وهذه الآية تقول: «الحق... الحق أقول لكم: إن لم تقع حبة الحنطة فى الأرض وتمت... فهى تبقى وحدها. ولكن إن ماتت تأتى بثمر كثير... وهذا هو معنى التفانى... الذى يقضى بأن يموت المرء حتى من أجل الصغير... لقد كان ديستوفسكى قارئًا خاصًا ومتميزًا للإنجيل... فهو يقرؤه بشحنة هائلة من الخيال الروائى... تمزجه بحياته مزجًا ولم تكن رواية «الأخوة كارامازوف» تنشد أغنية الأخوة للبشرية كلها... وحسب وإنما هى أيضًا أنشودة التفانى التى لم تكتمل.

ـ ٤ ـ

يبدو أن الحادث المحورى فى هذه الرواية الضخمة إنما هو جريمة وقعت... وهى بكل بساطة جريمة قتل الأب... وكيف أن

الشكوك تثور حول أحد الأبناء ويتهم. بينما هو برىء وأنها إذًا تحتوى مادة رواية بوليسية... ومع ذلك فليست هى كذلك... بل من المستحيل أن تكون بوليسية... رغم قصر نظر بعض «النقاد».. إننى أشك تمامًا فى أن يكون هؤلاء النقاد... نقادًا... الذين زعموا هذا ولكن عذرًا فإن جريمة قتل الأب... ليست مجرد جريمة... وخاصة إذا أخذنا فى الاعتبار بعض الأمور المتقارنة.

١ ـ مثلاً فإن والد ديستوفسكى نفسه مات مقتولاً... فى وسط أراضيه... ولم يعرف قاتله حتى الآن وإن كان من الشائع القول إن الذى اغتاله هم بعض الأقنان من الفلاحين الذين عانوا كثيرًا من قسوته وغلاظته.. فهل يمكن أن نتصور مدى أثر هذه الميتة الشنيعة فى نفس جياشة بالخيال الجامح مثل فيدور ديستوفسكى... وهو نفسه ابن القتيل. ولكن ماذا كانت يا ترى علاقة الأب بالابن... وما مدى انعكاسها فى هذه الرواية... ذلك سوف يحتاج منا إلى بعض حديث طويل ليس هنا مكانه وإنما فيما بعد.

٢ ـ والمثال الثانى أو القرينة الثانية ليست من عالم الواقع وإنما من عالم الأدب الإنسانى وبالذات الأدب الإغريقى... حيث نجد أنه «مأساة أوديب الملك» تقوم أساسًا على جريمة قتل الأب... وقد ظلت هذه المأساة مدرسة مفتوحة الأبواب لكل الأدب الإنسانى... المأساوى حتى أيامنا هذه... صحيح أن القصص الدينى يجعل من قتل قابيل لأخيه هابيل أول جريمة على الأرض... ولكن فظاعة جرم قتل الأب... احتل فى ذاكرة البشرية مكانة مهولة تتضاءل بجوارها بشاعة جريمة قتل الأخ بكل ما فيها من رعب.. وحشية.

٣ ـ أما القرينة الثالثة فهى من العلم، وعلم النفس على وجه التحديد وذلك عندما نأتى إلى سيجموند فرويد... فنجده يجعل من علاقة الابن بالأب والأم... إرضًا «طبيعية» لعقدة أوديب... أى أن الجريمة التى يمكن أن يتضمنها الواقع... وربما التاريخ وتجدها

الأسطورة والدين والفن... تصبح مرضًا نفسيًا غائرًا فى اللائق، وقد فسر فرويد هاملت... بعقدة أوديب... وبالمثل فسر أيضًا ديستوفسكى فهل تصدق أن فيدور ديستوفسكى فى (الأخوة كارامازوف) كان هو أيضًا مثل هاملت أحد ضحايا عقدة أوديب... ربما... ولكننى غير مقتنع بذلك تمامًا. لماذا؟.

لابد من جواب؟ ولابد أن يكون الجواب فى الرواية نفسها.

ـ ٥ ـ

الجواب هو التحدى... والتفانى. أى كل الرواية العظيمة رغم كل ما فيها من ثرثرة مستحبة.

ماذا كان يتحدى ديستوفسكى فى رواية «الأخوة كارامازوف»؟.

ببساطة شديدة كان يتحدى السخف... ومن يقرأ بعقل وقلب مفتوح هذه الرواية سوف يدرك على الفور أن السخف ليس هو أهون الشر... وإنما هو السطح الظاهر والمخادع للشر... الشر الحقيقى الذى يمكن أن يسوق إلى الجريمة... أو إلى الثورة.

يتحدث المؤلف عن الأدب الذى انتهت حياته نهاية فاجعة... فيجده واحدًا من صنف الناس الذين تعوّد الروس أن يطلقوا عليهم لفظ البوميتشيك... هكذا كانوا يسمونهم هناك رغم أنه لم يكن يعيش أبدًا فى أراضيه... أى أنهم ملاك صغار للأرض ولكنهم لا يعملون فى الزراعة والإنتاج إنما هم إذًا صنف عجيب من البشر... من الأفراد الشاذين وهم رغم شذوذهم منتشرون انتشارًا مكانيًا ويجمعون بين طبيعة سيئة ـ ردئية منحطة وقدر كبير من السخف... «ولكن سخفهم سخف خاص، فهم يعرفون حق المعرفة كيف يعرفون أعمالهم المادية الصغيرة وليس فيهم من قلة العقل إلا المظهر». وفيدور بافلوفتش نفسه هو واحد من هؤلاء البوميتشيك... أى الملاك الصغار جدًا الذين يعيشون حياة طفيلية

تماماً... وقد كان هو يعيش على موائد الناس يأكل تارة عند هذا وتارة عند ذاك» والغريب فعلاً أنه «حين مات وجدت عنده ثروة ضخمة تبلغ مائة ألف روبل عداً ونقداً» ومع ذلك فقد كان من أكثر الناس شذوذاً وغرابة، ولم يكن شذوذه هذا هو الغباوة إذ أن «أكثر هؤلاء الشاذين لا يعوزهم الذكاء ولا يعوزهم الدهاء وإنما الأمر أمر سخف، سخف خاص، سخف وطنى إن صح التعبير».

هذا السخف الخاص، هذا السخف القومى... هو المرض الوطنى الذى تحداه ديستوفسكى فى عمله العبقرى «الأخوة كارامازوف» ولعلنا لسنا بحاجة إلى القول بأن الكثير من شرائح البرجوازية الصغيرة فى كل بلد مصابة بهذا السخف إصابة شديدة... وفى كل بلد وفى كل مجتمع يتخذ سخف البرجوازية الصغيرة أشكالاً إكلينيكية اجتماعية متنوعة وجديدة. وليس (فيدور بافلوفتش كارامازوف) إلا حالة... يرتادها ويتحداها فى نفس الوقت الفن الروائى الإنسانى العظيم... وعلى يد أبى الرواية الحديثة.

-٦-

وغد... مهرج... شهوانى... رقيع... ذلك هو ڤيدور باڤلوفتش كارامازوف... الأب لثلاثة أبناء هم ديمترى... وأنيان... وإليكس...

إنه هو (البوميتشيك)... أى المالك الصغير الشره شراهة حيوانية والوضيع وضاعة حشرة... صنف من الناس... شريحة اجتماعية معروفة ومتميزة... فى كثير من بلدان الدنيا... إن المؤلف ليس حيادياً ولا موضوعياً منذ البداية مع فيدور باڤلوفتش كارامازوف... الرجل الحر فى الظاهر.... والذى يحمل فى أعماقه روح عبد... إن المؤلف ضده على خط مستقيم وبشكل صارخ... وربما أيضاً ظالم... إن قدراً هائلاً من المبالغة والتهويل قد أسرف

فيه (فيدور) ديستوفسكى وهو يرسم ويشكل شخصية (فيدور) كارامازوف... وكأنه يريد أن يقول لك كم أكرهه.. حتى ولو كان يحمل نفس اسمى... ومع ذلك فإن (مكر) الروائى موجود ويفعل فعله هنا... وبأكثر مما يمكن أن يخفى على عين أحد... ذلك أن تصرفات هذه الشخصية وأيضًا أقوالها... ذات منطق خاص... وفلسفة خاصة... ومهمًا كرهنا الشخصية فإنه مع ذلك وبقدر قليل من الأمانة جديرة بأن تسترعى منا انتباهًا خاصًا... ذلك لأنها تبدو لى وكأنها... شخصية من ذلك النوع الذى يرسمه الروائيون ليكون حاملاً للرأى... أكثر مما أن يكون بطلاً حقيقيًا... يجد دورًا أبديًا من أدوار «الكوميديا» الإنسانية... دون أن يكون التهريج هو المعنى الوحيد لهذه الكوميديا... فالتهريج مقصود لا لذاته وإنما ليكون تغطية للآراء والأفكار الرهيبة والخطرة التى يمكن أن تحملها هذه الشخصية... هنا أو هناك... والتى يمكن أيضًا فى (نوبة) من نوبات التهريج... أن تجدف بها مهما كان الموقف وطبيعته ومضمونه.

وأن الناقد الحاذق ليتوقف أحيانًا ليسأل نفسه أكان بمقدور المؤلف أن يورد مثل هذه الأفكار الحادة والشكوك الخبيثة والانتقادات الناصحة للإنسانية كلها... على لسان شخصية... أخرى غير هذه الشخصية؟.

إنه شىء مستحيل... ومن ثمة فإن فيدور بافلوفتش كارامازوف مهما كان وغدًا فهو حقًا رمز وهو أيضًا حامل رأى... مهما كان الرمز نفسه والرأى نفسه نافلاً.

-٧-

إن الأب كارامازوف... المهرج... «الوغد»... «السائل»... هكذا كان لابد حتمًا أن يلقى مصرعه... وبهذا الشكل الغامض المروع...

ولكن القارئ الممتاز لابد أن يكون قد سأل نفسه... لماذا هو كذلك؟ وما تفسير هذه الشخصية؟... ولسوف تطرأ له عدة تفسيرات بدون شك أولها وأيسرها وأقربها إلى ذهن الرجل العادى... ذلك التفسير البسيط... وهو التفسير الأخلاقى التقليدى المعروف... الأب الشرير... مجرد شخصية إنسانية كان لها دور اجتماعى ثم أصابها الشر فقلب موازينها... وحول كل شئ إلى ضده... إنه الأب الشرير... ببساطة شديدة.. أنه مجرد قيمة فى ذاتها... قيمة سلبية بالطبع... مهمتها أن تلقى ضوءًا على نفس القيمة عندما تكون كما يجب أن تكون... أى عندما تكون إيجابية... أى خيرة... هذا التفسير المعتاد... التفسير الأخلاقى الذى يتساوى فيه الفن مع الأخلاق ولكن بالطبع تفسير غير كاف ولا مشبع... لأننا سوف نظل نسأل ومع ذلك... لم كان كارامازوف الأب... شريرًا... وعلى هذا النحو؟.

إذًا لم يعد يكفى أن نزعم القول بأن كارمازوف الأب إنما هو مجردرمز للشر... ومن ثم قدة يرد على الذهن التفسير الثانى لشخصية فيدور بافلوفتش كارامازوف الأب الصريع على أساس أنه ضحية صراع الأجيال وتحولاتها... أى ضحية ذلك الصراع الأبدى المعروف بين الآباء والأبناء على مدار العصور... الحق إن كل جيل يأتى يريد أن يؤكد وجوده، وكل جيل سابق لا يريد أن يمضى ويخلى الطريق أو حتى يفك قبضته على الحياة... ثم أن الجيل السابق... جيل الآباء يود لو أنه صك الأبناء على شاكلته... ولكن ذلك مستحيل ومن ثمة بقدر ما يكون الأب محبوبًا فهو أيضًا مكروه... وبقدر ما يتسبب الآباء فى مجئ الأبناء فإنهم لا يرضون منهم المزاحمة... فيودون لو أبادوهم... ولكن هيهات... وفى المثيولوجيا اليونانية القديمة كان كرونوس (الدهر) وحشًا كاسرًا... ما أن ينجب أبناء حتى يبتلعهم... ولكن حق الآلهة ما كانوا يمكن لهم أن

يوجدوا ولايستمتعوا بالخلود لو استمر كرونوس على جريمته الشنعاء.

ومن ثمة كان عليهم أن يحتالوا على كرونوس الأب ليس فقط حتى لا يبتلعهم... وإنما أيضًا حتى يدمروه... وهو ما كان... ولكن البشر غير الآلهة... إنهم جميعًا أبناء الفناء سواء منهم الآباء والأبناء... ومن ثمة فإن دمار أى طرف من الطرفين إنما ضد التجسيد الفعلى لقانون الفناء... فإذا كان قتل الأب شنيعًا فإن قتل الابن لا يقل شناعة... والاثنان معًا... صورة من صور الفناء البشرى... وليس صراع الأجيال هذا المعنى الدموى ذكرى وتخلصًا من العبادة القديمة عبادة الآباء والأجداد تلك العبادة التى لم تعد تعين الإنسان على الاستمرار فى الحياة والتطور بها ومن ثمة كان... لابد منها مهما كانت جريمة... إن التابو الأبوى... إنما هو بضعة محرمات عتيقة وبالية... ولابد أن تزال كى تستمر الحياة وتنطلق إلى أفق جديد... ويمكن أن يتحول التابو الأبوى الدينى أى (المثيولوجى) فيما بعد إلى محرم اجتماعى أخلاقى أو قانونى؛ وهذا هو ما كان من أمر جريمة قتل الأب... نبذ المجتمعات القديمة ومع تطور الحضارات ومن ثمة فإن تراثًا ثقافيًا وفنيًا حافلاً لابد أن يتغذى عليها ويتذكرها وهذا ما كان... ولكنه لكى يكون فلابد من عبادة الأب وكراهيته أولاً... ومن ثمة كان لابد أن يكون كارامازوف - الأب وغدًا ومهرجًا، وهذا من جوهر التفسير الثانى... ولكن يبقى مع ذلك البعد السوسيولوجى فى شكله الطبقى كتقدير ماركسى، وكان لابد أن يسبقه التفسير السيكولوجى وهو ما جاء على يد مدرسة التحليل النفسى أى جماعة فرويد.

-٨-

وما من شك أن التحليل النفسى أو مذهب نظرية سيجموند فرويد وتلاميذه ليس هو كل علم النفس وإنما هو جزء أو جانب منه

فحسب، ومن ثم فإن التفسير السيكولوجى للأدب لا يقتصر على الفرويدية فقط، وإن كانت الفرويدية ذات نتائج مثيرة ومدوية وملفتة للأنظار، وما رآه النقاد المتأثرون بفرويد - بل وفرويد نفسه - بالنسبة لرواية (الأخوة كارامازوف) إنما هو عقدة أوديب - وعلاقتها بجريمة قتل - الأب وتبدو الرواية نفسها مبنية فى جوهرها على جريمة - هى نفسها - جريمة قتل. اتجهت فيها الشكوك بل والاتهام ومن ثمة الحكم القضائى الأخير إلى واحد من أبناء القتيل هو متيا أو ديمترى كارامازوف الابن الأكبر، وكان محور الصراع فيها، بين الوالد القتيل والابن المتهم والمدان (قانونًا) المال من جهة والمرأة المعشوقة من جهة أخرى - واحتد فيها الصراع بسبب المرأة أكثر مما كان بسبب المال. وقد هيئ ذلك لفرويد وأتباعه من النقاد - بعد ذلك - كل العناصر التى يمكن أن يتخذوها أسانيد لوجهة نظرهم من حيث تطبيق عقدة أوديب بالكامل على الرواية. ولما كان فرويد نفسه هو أساس هذه الرؤية التحليلية النفسية للرواية... فإننا نرى أنه من الأجدى علينا أن نتجه إليه مباشرة. ماذا يقول فرويد عن ديستوفسكى وجريمة قتل الأب «ليس من قبيل المصادفة أن ثلاثة من روائع الأدب فى كل زمان وهى «أوديب ملكًا» لسوفوكليس، «هاملت» لشكسبير، «الأخوة كارمازوف لديستوفسكى تتناول جميعًا موضوعًا واحدًا هو: قتل الأب. وفوق ذلك فإن فيها كلها نجد الدافع نحو الفعل هو المنافسة الجنسية من أجل امرأة، يُعرض واضحًا بلا مواربة، قد تبدو هذه الملاحظة الإجمالية السريعة ملاحظة باهرة أو مبهرة، ولكن الناقد الحقيقى يجد نفسه كل يوم إزاء ملاحظات وأحكام مماثلة، وهو مع ذلك لا يفقد حصافته. ومن ثمة فعليه أن يتروى كثيرًا جدًا. فإن المنافسة الجنسية من أجل امرأة ليست هى إلا فى حالة واحدة، نتيجة لعقدة أوديب - وهى الحالة التى تكون فيها هذه المرأة هى الزوجة والأم ولم تكن

جروشكا ـ أما ميتا ـ وهى أيضًا لم تكن حتى زوجة لوالده... وإنما هى كانت موضع اشتهاء عاطفى من الرجلين أى ـ الأب والابن معًا ـ فهل تصلح هذه العلاقة وبهذه الصورة لتكون شكلاً من أشكال عقدة أوديب... وهل يجوز من ذلك أن تدرج مسرحية (أوديب ملكًا) ومسرحية «هاملت» ومع رواية «الأخوة كارامازوف» فى سياق تصورى واحد! إن أوديب سوفوكليس قتل أباه فعلاً وكان وهو لا يعرف أنه أبوه لماذا لأنه نشأ وتربى بعيدًا عنه فهو لا يجهله وحسب بل كان يعتقد أن أباه هناك فى كولون ـ التى فر منها هاربًا حتى لا تقتله ومن ثمة لا تصدق النبوءة المشئومة... وينجح فى الهرب من مصيره ـ ومن ثمة فإن (أوديب ملكًا) ليست هى مأساة الصراع مع الأب من أجل الاستحواذ على الأم وإنما هى مأساة (جهل الإنسان بالحقيقة)... مأساة الظلام والإظلام للتعلى والبصيرة ـ أما هاملت فلم يقتل أباه بنفسه... بل ولم يظهر أية رغبة محرمة نحو الأم... ولو لم يكن عمه قاتلاً لو كانت ميتة أبيه مثلاً طبيعية لما كان وجد غضاضة فى زواج أمه من عمه... ولكن الموقف يختلف تمامًا من ناحية اغتصاب العرش... وفساد البلاد... وهو جوهر المأساة التى وجد هاملت نفسه يواجهها... وإلا لتغيرت المسرحية تمامًا. أنه لأمر متعجل تمامًا أن تطبق عقدة أوديب... على جرائم قتل الأب... وعلى سلوك الأبناء نحو الآباء... وأكثر منه تعجلاً وتهوشًا أن تطبق هذه المفاهيم السيكولوجية النظرية القانعة والتى لا تعدو أكثر من كونها فروضًا شبه علمية غير محققة ولا برهان تجريبى يسندها على الأعمال الأدبية... ولقد تعسف فرويد تعسفًا خاطئًا فى ادعاءاته بالنسبة لهذه الرواية وغيرها.

ومع ذلك فلو تمشينا مع فرويد، فلن تزداد معرفتنا بالعمل الأدبى نفسه ـ أقصد الرواية ـ بقدر ما يمكن أن يزودنا كلامه بوجهات نظر لا ترقى إلى أكثر من كونها مجرد ظنون تدور حول

شخصية المؤلف نفسه: ويصبح الأمر فى الحقيقة مجرد مناقشة لشخصية المؤلف أكثر مما هو مناقشة الرواية نفسها... إننا لا نذهب إلى حد التورط فى الفصل الحاد والمطلق بين شخصية المؤلف وأعماله ولا نقبل التطرف إلى حد الزعم بأن العمل الفنى فى مجموعه ليس نتاجًا لعامل واحد ـ مهما بدا هذا العامل معقدًا ومركبًا ـ ونقصد به التكوين النفسى والشخصى للمؤلف، ومن هنا فإن كلام فرويد وتلاميذه والنقاد المتابعين له... يتخذ من الرواية ـ توطئة مجرد توطئة لمناقشة شخصية المؤلف... ولا يمكن أن تكون مناقشة شخصية مؤلف الرواية أكثر من مجرد جزئية واحدة من جزئيات النقد الأدبى، وهى أيضًا وبعض تاريخ الأدب.

إن فرويد نظر إلى شخصية ديستوفسكى منذ البداية فرأى بها أربعة أوجه أولها وجه الفنان الخالق أو المبدع وثانيها وجه المفكر الأخلاقى وثالثها وجه الرجل الخاطئ وأخيرًا أو رابعًا وجه المريض النفسانى هكذا أى أن ديستوفسكى هو أربع شخصيات مجتمعة فى كيان واحد، والنظر إلى ديستوفسكى باعتباره فنانًا ومبدعًا وخلاقًا هو أقلها مدعاة للشك فى رأى فرويد. لماذا؟ لأن مكانة ديستوفسكى ليس وراء شكسبير بكثير. والأخوة كارامازوف هى أروع رواية كتبت على الإطلاق... بل ولا يمكن للمرء أن يكون مبالغًا عن الاطناب فى الثناء عليها... (هكذا). وحكاية (المفتش الأعظم) هى إحدى قمم الأدب فى العالم. وبسبب كل هذا فإنه «أمام مشكلة الفنان الخلاق على التحليل النفسى وأسفاه أن يلقى سلاحه.

أمام هذه الصراحة ـ الغريبة ـ ماذا يمكن أن يقول النقد الأدبى؟ أنه واضح جدًا أن الفحص الفروّيدى يلقى سلاحه أمام الخلق الفنى بل ويقف جانبًا أمام قدرات الإبداع أى أمام السبب الرئيسى الذى أوجد لنا الرواية. وهذا وحده كان كفيلاً بأن يوقف النقاد الذين يطبقون مفاهيم فرويد على الظواهر الأدبية بشكل متعسف

وربما أيضًا سطحى... ولكن هيهات. ثم نجد فرويد يتناول الوجه الثانى من وجوه شخصية المؤلف ـ كمفكر أخلاقى ـ يراه الجانب الضعيف ـ غير الحصين أى الجانب الأكثر قابلية للهجوم... ومن ثمة يمكن أن يجد التحليل النفسى هنا ـ ضالته... أى الثغرة التى يستطيع أن ينفذ فيها إلى ديستوفسكى «الخاطئ والمريض النفسانى».

ويتساءل فرويد هل يمكنك أن تقبل بحثًا يدرس ديستوفسكى من ناحية كونه خاطئًا أو مريضًا نفسانيًا... أو حتى مجرمًا؟... هكذا... ومع ذلك على الناقد الأدبى النافذ البصيرة... أن يتحلى بالصبر... أمام الجموح الشائن الذى يظهر على أقلام المتخصصين... وخاصة إذا انتابهم ضيق الأفق المعهود... فبعد الاعتراف بعجز التحليل النفسى عن تناول موهبة ديستوفسكى الفنية... قائلاً إنها هى التى لا يسهل تحليلها. نجده... لا يهاب أن يتناول أخلاقيته فيرى أن جوهرها الرفض ـ بينما يكون السلوك الأخلاقى نفسه عبارة عن «مصلحة إنسانية عملية». وإزاء هذا الشخص الأخير من كلام فرويد يمكن للناقد الأدبى أن ينتظر... فلربما أسفر قبل هذا البحث عن فائدة للنقد الأدبى. ولكن الناقد الأدبى يفجع إذ يجد فرويد مضطرًا إلى الاستشهاد بكلام ستيفان زفايج عن ديستوفسكى فى ١٩٢٠ حين كتب يقول «لم تكن توقفه حواجز أخلاقية برجوازية... وما من يستطيع أن يقول بالضبط إلى أى مدى تجاوز حدود القانون فى حياته الخاصة، وما مدى ما تحقق فى ذاته من الغرائز الإجرامية... التى كانت لدى أبطاله»... وهكذا يصل الأمر إلى حد الوشاية والنميمة ويصاب الناقد الأدبى الحصيف بالإحباط والغثيان.

طبعًا لا أحد ينكر أن فيدور ميخائيلوفتش ديستوفسكى كان مصابًا بمرض «الصرع»... ولكنه أيضًا كان كاتبًا روائيًا فنانًا مبدعًا

والصرع رغم أنه من أقدم الأمراض المعروفة فى تاريخ الإنسان... وقد كان الإغريق يطلقون عليه اسم المرض الإلهى أو المرض المقدس... إلا أنه لا يزال مرضًا غامضًا من ناحية تعليله وتفسيره ومعرفة أسبابه المباشرة ولا شك أن غموضه هذا يعطى الفرصة لكى يضفى عليه المرض، والمرض حالة من الغرابة أو القداسة غير المفهومة أو المخيفة وقد كان فرويد يرى بوجه عام أن المرض العصابى - إنما هو فى نهاية الأمر ليس سوى علامة على أن (الأنا) Ego لم ينجح فى القيام بالملاءمة اللازمة - أى أن (الأنا) فى محاولته القيام بذلك فقد وجدته.

فما إذًا نوع العصاب الذى كان لدى ديستوفسكى فى نظر فرويد أنه (صرع هستيرى حاد) ولو أن فرويد يعترف بأن المعلومات التى لديه عن (حالة) ديستوفسكى إنما هى ناقصة. كما يتذرع فرويد أيضًا بالقول إن (سيكولوجيا الصرع لا تزال غير معروفة جيدًا).

هذا هو ما شاء فرويد أن يقول عن مرض ديستوفسكى وعلاقته بظهور جريمة قتل الأب فى روايته فهل تصلح مثل هذه المادة الرجراجة الناقصة أساسًا طبيعيًا لقيام نقد أدبى سليم. تلك هى المشكلة!

إننا لا نرفض بالطبع استخدام علم السيكولوجى فى النقد الأدبى... ولكننا أيضًا لا نقبل الوقوع فى ترهات وشطحات جارفة حول أدب ما... وحتى لو كانت ظروفه هى نفس الظروف... إبداع ديستوفسكى.

ولو رجعنا إلى تاريخ حياة المؤلف فسوف لا ندهش عندما نعلم أنه فى سنة ١٨٣٩ لقى والده - الذى كان طبيبًا - مصرعه... إذ وجد مقتولاً فى إحدى نواصى ضيعته الصغيرة، وأغلب الظن أن قاتليه كانوا من فلاحيه الذين أذاقهم اضطهادًا بشعًا... وكان عمر

فيدور ديستوفسكى وقتها ١٨ عامًا... أى أنه كان فى نفس العمر الذى كان لأليكس كارامازوف... بطل الرواية ذاتها... ولو رجعنا إلى الآراء التى قالها الصبى العجيب كوليا حول الطب والأطباء فى نفس الرواية لوجدنا مادة تصلح للمناقشة أفضل بكثير مما لو اتخذنا من الصرع الهستيرى. بل إن هذا المرض الذى سعى المؤلف لإلصاقه بسمير ياكوف القاتل الحقيقى فى الرواية هو نفس المرض الذى كان يعانى منه الأمير ميشكين... مسيح الأيام الأخيرة من القرن التاسع عشر وبطل رواية (الأبله). أى أن الصرع... كان مرضًا حيوانيًا وبهيميًا عند سمير وياكوف... وكان مرضًا إلهيًا ومقدسًا ونبيلاً عن الأمير ميشكين... وتلك هى حقيقة تجربة ديستوفسكى مع المرض بشقيها... المتناقضين... وقد أثبتت الدراسات الحديثة أن الصرع لا يعوق التحصيل الدراسى... ولا يمنع المريض به من الوصول إلى درجة ما من التلاؤم الاجتماعى... ولكنه مع ذلك لا يمكنه من حياة ناجحة... خالية من العذابات والمآسى... ولو لمن حوله.

والخلاصة إن ذكر جريمة قتل الأب فى رواية الأخوة كارامازوف يمكن أن يعود إلى ذكرى الأحداث الواقعية فى حياة المؤلف أكثر مما يعود إلى «عقدة أوديب».

- ٩ -

ومع ذلك كله فإن فيدور ديستوفسكى كروائى - بل وكاتب حقيقى للرواية فى القرن العشرين... وهو نفس القرن الذى أعلن فيه نجاح علم السيكولوجى فى الاستقلال عن الفلسفة... والتحول إلى علم تجريبى... كان روائيًا سيكولوجيًا من الطراز الأول... الطراز الرائد... السابق لأيامه... والذى يعتمد عادة على بصيرته أكثر بكثير مما يعتمد على ثقافته... ولو استعرضت رواية ضخمة الحجم مثل رواية الأخوة كارامازوف باحثًا عن (حجم الوصف)

السيكولوجى بالنسبة لوصف الطبيعة أو المكان... أى لو بحثت عن نسبة الأوصاف الداخلية إلى الأوصاف الخارجية لوجدت أمرًا مدهشًا حقًا وذلك لأن الوصف الخارجى ضئيل ضآلة تكاد تكون متناهية إلى جانب الوصف الداخلى، الذى سيطر على كل صفحات الرواية... بل يكاد يكون الحوار والحدث ووصف الأماكن... كل هذا موظف توظيفًا كاملاً لخدمة الرسم الداخلى لنفسية الأبطال.

إننا نوافق دون شك أن أدب الرواية عند ديستوفسكى إنما هو أدب نفسانى إلى حد كبير ومع ذلك فإن التفسير النفسانى للرواية الديستوفسكية لا يضىء إلا مستوى واحدًا فقط من مستويات التفسير النقدى... ويعجز عن البلوغ بنا إلى جذور التفسير النقدى والجمالى لروايات ديستوفسكى. إن للتفسير السيكولوجى للرواية حدودًا لا يمكن تخطيها... وهذه الحدود نفسها هى التى لا يكتفى بها النقد الأدبى... بل لابد أن ينشد تجاوزها وتخطيها.

وديستوفسكى نفسه هو الذى قال إن (السيكولوجيا سلاح ذو حدين) وفى نفس رواية الأخوة كارامازوف بل ويكفى أن تطالع فيها مرافعة الاتهام ثم ومرافعة الدفاع لتدرك على الفور أن سوء استخدام المنهج النفسى... مسألة شائعة جدًا وأمر يسهل فيه ارتكاب الأخطاء.

إن هذا كله يحتم على الناقد الأدبى إذا أراد استخدام المنهج النفسى أن يتحلى بالحرص الشديد كى لا يندفع إلى الشطط... فليست الحقيقة النفسية إلا جانبًا واحدًا من الحقيقة الإنسانية... إنها دون شك جانب مهم لا يمكن التغاضى عنه ولكن لا يمكن للنقد الأدبى الجمالى أن يكتفى به وحده أو يقف عنده لا يتجاوزه إلى غيره من المناهج الأخرى المفيدة والمثمرة التى ربما هى من أقل ضلالاً.

- ١٠ -

ولكن ألا تصلح خواطر ومواقف وسلوكيات أبطال الرواية كنافذة يمكن الإطلال منها على الأعماق النفسية لهم... وأيضًا على الحياة النفسية للمؤلف؟

أنه سؤال وأجوبة فى الوقت نفسه... وبقدر ما هو سؤال جاد فهو يلزمنا إلزامًا بالتناقض النفسى للرواية... وبقدر ما هو أجوبة فهو يلزمنا الحرص والحذر فى ذلك التناقض النفسى ذاته. فلا غنى للناقد الأدبى عن المنهج النفسى كأداة للكشف والتحليل... ولكن الخطورة تكمن فى جودة الاستخدام لهذا المنهج... ومن البدهى أنه لا يمكن حرمان الناقد الأدبى من الاستفادة بالإنجازات الكبيرة لعلم النفس... وعلم النفس المرضى بالذات... ولكن الحذر فى الإسراف فى استخراج النتائج كلما يتيسر... وهذا هو الأمر الذى يحيل «الأبطال» و«الشخصيات» إلى مجرد حالات... وليس ذلك بالطبع هو وظيفة النقد الأدبى.

لقد بدت لى (الأخوة كارامازوف) لفترة قصيرة مجرد جحيم سيكولوجى... ولكن الاقتصار على هذه الرؤية وحدها... أضاع قدرًا كبيرًا من الجمال الواقعى فى الرواية نفسها... وديستوفسكى إنما كتب رواية وليس مجرد أرشيف لحالات نفسية مريضة... ولا شأن لذلك كل بالتعاسة الضاربة أطنابها على مجمل الرواية... فهذه التعاسة ترجع غالبًا إلى الواقع الاجتماعى والثقافى الذى يشمل فى إطاره الكبير الواقع النفسانى للأبطال أيضًا.

وكل من النقد الأدبى والتذوق الأدبى باقيان لا يحل محلهما أى شىء آخر رغم البريق العجيب للأسرار النفسية ورغم جاذبيتها الشديدة ذلك أن النقد الأدبى يستوعبها ويحتويها أما هى فلا.

أما كون أن ديستوفسكى قد عرض جانبًا كبيرًا من شكه وإيمانه فى هذه الرواية فهى قضية صحيحة... ولكنها لا تقتضى التسليم

بأن الأخوة كارامازوف، قد انقلبت من رواية إلى أن تصبح مجرد تقرير نفسى بحث لأحوال الشك والإيمان... إنها رواية ولسوف تبقى رواية فى نظر النقد الأدبى على الأقل، ثم أن فيلسوفًا ميتافيزيقيًا وصوفيًا مثل نيقولا برديائييف قد يطمح فى عرض الجانب الروحى من ديستوفسكى مستندًا فى ذلك إلى أعماله الروائية... ثم يريدنا أن نعتقد أنه لا يكتب بذلك نقدًا أدبيًا ولكن من الذى يوافقه على ذلك... لا أحد... حتى أن د.أ. ترافيرس يسأل «... بأية طريقة يمكن أن نفعل بالضبط بين الجانب الروحى لكاتب ما وجانب التعبير الأدبى والفنى لتجربته؟.

والحق أننا نستطيع أن ننظر إلى ديستوفسكى كيفما نشاء ـ دون أن نخرج عن تاريخ حياته وتنوعات أعماله الروائية طبعًا... ولكن إذا قبلنا ديستوفسكى كفنان ذى شخصية مضطربة... وكمريض وكاتب روائى مصاب بالصرع الهستيرى ـ فى رأى فرويد ـ أو حتى كمفكر أخلاقى... أو حتى كميتافيزيقى ـ فى رأى برديائييف... فهل يقتضى ذلك حتمًا النظر إلى أعماله مشمولة بمثل هذه الأحكام... وحتى لو رآه فرويد كخاطئ ورآه ستيفان زفايج كمجرم... ومتجاوز للقانون... فإن أعماله سوف تبقى أعمالاً فنية روائية عريضة تشمل وتعكس أشياءً كثيرة لن تنضوى بالكامل تحت شىء غير: الفن الروائى.

ليس يعنى ذلك أن هذه الأعمال وخاصة بعد إنجازها ـ ليست وثيقة الصلة بشخصية مؤلفها... بالعكس فهى وطيدة الصلة بها تمامًا... ولكنها إذ تخرج لنا كروايات أى كسلوك إبداعى خلاق فهى تصبح بعد ذلك منضمة إلى عالم الفن الروائى... أكثر منها اتساقًا ـ أو اختلافًا ـ مع الروحية أو الإجرام أو المرض النفسى... ويصح لنا إذًا أن نقول إن فى رواية (الأخوة كارامازوف)... عواصف نفسية ضالة... ولكن من الخطأ أن نعتبر الرواية كلها مجرد عاصفة نفسية... فى حين أنها نص فنى وأثر أدبى.

- ١١ -

إن الخطورة كامنة فى طبيعة الفن نفسه... فهو قادر على أن يبتلع أشياء كثيرة ولكنه إذ يبقى فنًا... فإنه لا ينضوى بالكامل تحت أى شىء آخر.

وهنا... لابد أن نعيد التأكيد على نقطة أولية... هى فى نظرنا جوهرية جدًا، وهى أنه ما من شىء يمكن أن يكون بديلاً عن الروايّة... أو نقد الروايّة... فهذا هو الفن الذى لا يمكن أن نغمض أعيننا عنه... مهما كان تأثرنا بأى مجال آخر من مجالات المعرفة سواء الفلسفة... أو علم النفس... أو الأنثروبولوجى... إلخ.

ومن ثمة فإن زعم ترافيرس ـ وغيره، بأن روايات ديستوفسكى الكبرى، ومنها (الأخوة كارامازوف) إنما هى كلها روايات ميتافيزيقية... إنما هو أيضًا مغالاة نقدّية... منبعها التركيز على جانب واحد من جوانب الرواية بحيث يحجب الجوانب الأخرى. فكون (الأخوة كارامازوف) رواية سيكولوجية تدور حول عقدة أوديب وجريمة قتل الأب بسبب الصراع والتنافس على المرأة لا يتعارض مع كونها رواية ميتافيزيقية... صوفية تعالج قضية اللّه والإنسان... والشر... ولكن الخطأ والخطر يبقى فى الزعم بأنها أما ميتافيزيقية أو سيكولوجية وحسب.

إن الناقد الأدبى ذا الحس الفنى الممتاز يدرك على الفور أن الأمر الفاصل هنا راجع إلى الفرق الجوهرى بين الإجابات التى يقدمها الروائى والأسئلة التى يطرحها.. إن الإجابات سهلة عادة وميسورة غالبًا وكثيرًا ما كانت خاطئة ومع ذلك فالأمر ليس كذلك بالنسبة للأسئلة.. فإن الكيفية التى يطرح بها الروائى سؤالاً ما هى التى يجب أن تستدعى انتباهنا. وذلك كان طرح السؤال وبشكل فنى جيد يكون دائمًا هو جهد الفنان الأساسى.. وهو جهد يكفى.. يقول

جورج لوكاتس (لا أهمية مطلقًا لكل الأجوبة التى أجاب بها ديستوفسكى في أعماله ـ ذلك لأن الكثير من أجوبته السياسية والاجتماعية ـ بل لعل أغلبها ـ إنما هى أجوبة خاطئة، وليس لها أدنى اتصال بالحقيقة الراهنة فى زماننا أو بالتطلعات التى يقوم بها أفضل الناس اليوم. لقد كانت أجوبة عفى عليها الزمن، بل حتى أنها كانت رجعية عندما طرحت. ومع ذلك فهو كاتب عظيم ذو مكانة عالية ورفيعة. لماذا؟ لأنه عرف خلال أزمة بلاده والجنس البشرى كله كيف يضع الأسئلة بإدراك خيالى حاسم).

ـ ١٢ ـ

والجبروت فى رواية «الأخوة كارامازوف» إنها رواية تطرح وبشكل فنى جيد جدًا أكثر من سؤال.. إنها فى الحقيقة تعرض لأكثر من مشكلة ولقد سبق لنا وقلنا إن ما يتحداه ديستوفسكى أساسًا فى هذه الرواية إنما هو السخف. وقلنا أيضًا إن السخف هنا ليس هو أهون الشرور.. كما قد يظن بعض الناس. فالسخف مشكلة جوهرية.. ليس فقط سخف البشر.. بل وأيضًا سخف الوقائع.. وسخف النظم.. وسخف الأشياء .. وسخف الأهواء.. حتى الشيطان.. بدا أيضًا سخيفًا.. وكذلك القديسين.. وحتى العقل لم ينج من المشاركة فى هذا السخف العام.. السخف القومى.. «سخف روسيا المقدسة».. سخف عربة الترويكا المشحونة بالسخافات وهى تنطلق بسرعة مذهلة.. إلى حيث لا يعلم أحد.. ومن أجل أن يجسد ديستوفسكى هذا السخف «خلق أناسًا لهم مصيرهم وحياتهم الداخلية وصراعاتهم وعلاقاتهم مع الشخصيات الأخرى وإنجازاتهم ورفضهم للآخرين.. وللأفكار».. ونجح ديستوفسكى بذلك التجسيد فى أن يثير بعمق رائع أسئلة رائعة، هى نفسها الأسئلة التى كانت تحلق فى سماء ذلك الزمان وهو قد فعل ذلك على نحو أشد عمقًا وإيغالا وسعة وشمولاً مما كان يوجد

فعلاً فى الحياة اليومية الواقعية الاعتيادية نفسها. وهذا هو الفن الروائى القادر على أن يحتشد بنزعة التوقع الخيالى للتطور الروحى والأخلاقى للعالم المتحضر - وهو فى الوقت نفسه العنصر الخلاب الذى ضمن لأعمال ديستوفسكى الدينية تأثيرًا قويًا باقيًا على مر الزمن. وحتى اليوم تظل هذه الأعمال موحية وجذابة، بل ومدعاة لنقاش حى وجدل لا يتوقف فهى أعمال تزداد حيوية ونضارة بمعنى الذنب.. ومن جيل إلى جيل تغتنى بالرؤى.

ولمثل هذه الأسباب وغيرها فإن قضية «الأخوة كارامازوف».. طبيعتهم مصيرهم.. داخلهم.. صراعهم.. أى كل مشكلاتهم.. لا تنفرنا أبدًا.. بل تشدنا وتجذبنا.. وتهمنا مثل ما يهمنا خلاص الإنسانية وعذابها.. وانتصارها.. وكل أحزانها وأفراحها. فالرواية والمسرحية والفيلم لكى تكون فنًا لابد أن يتهيئ لها القدرة على توحيدنا مع أبطالها والقدرة أيضًا على إبعادنا عنهم. فكما نستطيع أن ننظر إليهم وهم منتصبون أمامنا نستطيع أيضًا أن نرى ظلالهم وهى ترتعش فى أعماقنا.

وهذا هو نفسه ما تنجح فيه (الأخوة كارامازوف).. وكأنه شعلة لا تنطفئ.. ونحن لا نملك إلا أن نسأل: أحقًا يمكن أن تنطفئ؟ مستحيل.. وهذا هو ببساطة: فن الأدب الروائى.. الواقعى العظيم.



سادساً: حوار داود عبد السيد

- تحـويل الـرواية الجـيـدة إلى فـيلم سينمائى «خيانة عظمى»

حوار مع فنان السينما

المخرج داود عبد السيد

فنان السينما المخرج الطليعى داود عبد السيد صاحب رؤية ونسق فكرى جمالى سينمائى أثبت بأفلامه الثلاثة التى قدمها حتى الآن (الكيت كات وسارق الفرح ومواطن ومخبر وحرامى) أنه صاحب مشروع جمالى بصرى بلغة الصورة. الفكرة له بعده الفكرى المتغلغل فى أعمق أعماق زخم وصخب وثراء الحياة الشعبية والسرية العشوائية للمجتمع المصرى، وهو أقرب مخرجى السينما الجديدة إلى تناول الأعمال الروائية لجيل الستينيات، فقد أخرج بمهارة وأعاد للحياة جوهر رواية إبراهيم أصلان مالك الحزين بعنوان الكيت كات وهى تراجيكوميديا عن علاقة الأجيال وحسن الحياة الشعبية فى حى الكيت كات قدمت صورة إجمالية عن نماذج من صميم لحمة الشعب المصرى حيث السخرية والمأساة كذلك أعاد إخراج قصة قصيرة للروائى خيرى شلبى بعنوان سارق الفرح حيث ركز كاميرا الإخراج على قاع المجتمع السفلى العشوائى الذى يشكل نسبة كبيرة من أحياء القاهرة الوثنية.

وصاحب هذا الفيلم أتيح له أثناء بداية حياته الأدبية وتحت توجيهات يحيى حقى مديرمصلحة الفنون فى وزارة ثروت عكاشة

عام ١٩٥٧ حيث كان يعرض ندوة الفيلم المختار أن يمارس النقد السينمائى، ويشارك فى تأسيس جمعية التعليم برئاسة رائد السينما المصرية أحمد الحضرى وقد شاهدت خلال ندوات هذه المرحلة فيلمًا تسجيليًا مهمًا لداود عبد السيد بعنوان قضية التعليم فى مصر منذ عصر الفراعنة حتى الآن يثبت أنه مخرج صاحب مشروع وملتزم ومبشر بالواقعية الجديدة، التى أبدعها زملاؤه خيرى بشارة ورضوان الكاشف وعاطف الطيب.

والغريب أن هذا المخرج الآن يعانى البحث عن مول ارتفع لمستوى طموحه السينمائى حيث سادت الاحتكارات التى تقدم سينما رجال الأعمال الرأسمالية المتوحشة.

فى هذا الحوار يركز داود عبد السيد على علاقة السينما بالرواية المكتوبة.

تحويل الرواية الجيدة
إلى فيلم سينمائى خيانة عظمى

داود عبد السيد

- الفيلم لاينسخ الرواية أو يلغيها ولكنه عمل مواز
- الاقتباس ليس عيباً بشرط أن يتناسب مع مجتمعنا
- لم نتجاهل نجيب محفوظ ولكن لدينا رؤيتنا الخاصة
- السينما اليوم نوع من المسكنات لنسيان الهموم
- لايوجد نقاد سينمائيون لغياب الفن الحقيقى.
- ليس من حق أية جهة مصادرة الأعمال الإبداعية.

حوار : خالد بيومى

الأستاذ داود عبد السيد أحد أبرز مخرجى عقدى الثمانينيات والتسعينيات أمثال رأفت الميهى ومحمد خان وشريف عرفة ورضوان الكاشف ومحمد كامل القليوبى وغيرهم الذين رصدوا حجم التحولات فى المجتمع المصرى وأنتجوا أدبهم السينمائى الخاص والمتناسب مع إيقاع عصرهم ورؤيتهم الخاصة. أخرج سبعة أفلام منها الكيت كات، سارق الفرح، مواطن ومخبر وحرامى. تحدث إلينا بصراحة ممزوجة بالتواضع وأجاب عن الكثير من الأسئلة التى تدور فى ذهن كل واحد منا وأزال النقاب عن الكثير من القضايا منها رفضه تحويل الرواية الجيدة إلى عمل سينمائى معتبرًا ذلك افتراسًا وليس خيانة ولا يرى على الساحة نقاد سينمائيين ويحمل جهاز الإعلام مسئولية تدنى الثقافة وأثار فى حوارنا معه شهيتنا لطرح الكثير من الأسئلة عن علاقة السينما بالرواية والاقتباس والرقابة.

● ماحدود العلاقة بين الأدب والسينما؟ وما المعايير التى تحكمها بشكل عام؟

ـ السينما الروائية هى حصيلة للدراما والمسرح والرواية، وهناك تشابه كبير بين العمل الروائى والأفلام السينمائية الطويلة من حيث الحكى وتكوين الشخصيات والأحداث وتنامى الصراع كما هو موجود فى الدراما المسرحية.

وتختلف عن الرواية حيث إن الرواية ليست فنًا مرئيًا، وهى قريبة من المسرح فى هذا الجانب.

وفى الرواية الصورة تختلف عن الوصف؛ لأنك تتلقاها بشكل كلى كأن تصف شارعًا تكسوه الأشجار فى الصباح الباكر وتسمع زقزقة العصافير بينما فى السينما تصور المشهد وتستوعبه مرة واحدة، ولايوجد التوالى والتتابع فى الوصف كما هو الحال فى الرواية. وفى السينما يكون هناك استيعاب عن طريق الصورة بكل تفاصيلها بجانب الصوت والاثنان أدوات تعبير وتوصيل فى نفس الوقت.

● ألا تتفق معى فى أن ثقافة الصورة تهدد عرش القراءة؟

- من المؤكد أن لديك أشياء كثيرة تستقبلها وتأخذ من وقتك مثل القراءة ثم الراديو ثم السينما ثم التليفزيون ثم الكمبيوتر وأدوات الاتصال الحديثة وهذه مجموعة فئران تقرض الوقت.

واليوم أجد ابنى يقرأ أقل منى مقارنة بفترة شبابى ولكنه يقرأ كثيرًا على الكمبيوتر الذى يساعده فى إتمام بحوثه ولكن فى النهاية لاشىء يلغى شيئًا وإذا كانت قراءة الروايات تصقل ثقافة الابن إلا أنه يستوعبها عن طريق الكمبيوتر والتليفزيون وهذا الجيل لديه قدرات ووسائل توصيل للثقافة أكثر وهو أقوى من جيلنا. وخاصة أن التليفزيون المصرى فاشل، حيث يعرض أعمالا سيئة وساذجة وهذا ليس عيبًا فى التليفزيون كوسيلة من وسائل الميديا ولكن كوسيلة إعلام فى مصر.

يفترض أن التليفزيون يمدنا بمعلومات عن كل الفنون من شعر وقصة ورواية ومسرح ليثير اهتمامنا وهذا ليس عيبًا فى التليفزيون كاختراع ولكن فى القائمين عليه.

● نعود إلى علاقة السينما بالرواية ونقول: هل تفرض النصوص الأدبية العالية القيمة على المخرج أن يبذل أقصى طاقته ليكون على مستوى النص الأصلى؟

- لن أطلق أحكامًا عامًا وسأتكلم عن خبرتى. فأنا أحب الرواية كفن أدبى. وكثيرًا ماتعجبنى روايات مختارة ولها قيمة كبيرة، ولكن قلما أفكر فى تحويل الرواية التى تعجبنى إلى فيلم؛ لأن الإعجاب قد يكون عقبة فى سبيل تحويلها إلى فيلم لأنك عندما تجد شيئًا مكتملاً يصعب عليك أن تخدشه.

وفى الستينيات أثيرت قضية قرب المُنتج السينمائى من الرواية الأصلية.

وقد أدلى أستاذ الجيل نجيب محفوظ بدلوه فى هذه القضية عندما قال: «أنا غير مسئول عن الفيلم أنا مسئول عن روايتى التى بين ضفتى كتاب» وهذا يعنى أن الفيلم لاينسخ الرواية ولايلغيها الفيلم شىء مستقل. فقد تعجبك الرواية ولايعجبك الفيلم أو العكس. هذا من وجهة نظر كاتب أو أديب.

● هنا تثار قضية.. هل حق الكاتب موجود فى الرواية بجانب الحقوق القانونية، هل يحق للكاتب مراقبة الفيلم المتحول إلى رواية أم لا؟

- من وجهة نظرى الإبداعية أعتقد أن الأمور عكس ذلك تمامًا بمعنى لا أدرى من قال إن ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى خيانة للنص الأصلى فما بالك بالذى يحول عملا من جنس لآخر كأن تحول الرواية إلى مسرحية وتحول الرواية إلى فيلم سينمائى ليست مجرد ترجمة لغوية فأنت هنا لاتخون النص الروائى فقط وإنما المفترض أن تخونه خيانة عظمى. فأنت تختلف شئت أم أبيت فلماذا تضع قيودًا على الاختلاف؟

من المفترض أن الفنون تستفيد من بعضها فلماذا تسمى ذلك خيانة؟

سأضرب لك مثلاً إذا أراد أحد أبطال رياضة كمال الأجسام تقوية عضلاته هل يستبدل إحدى عضلاته بعضلة أسد ويقوم بزرعها فى ذراعه؟ أم أنه يقوم بتناول كمية ضخمة من البقول واللحوم ويهضمها ليمتصها جسمه لبناء خلايا وعضلات بطريقة أبسط. فالتحويل من جنس إلى جنس شبيه بذلك.

فهى عملية افتراس كاملة وليست عملية نقل.

يوجد دائمًا روايات قريبة من الشكل السينمائى والافتراس موجود بشكل فج وأحيانًا أخرى أقل وضوحًا وبالتالى فأنا أعطى الحق لمن يحول الرواية إلى فيلم طالما وافق صاحب النص الأصلى وللمخرج الحق الكامل فى التصرف بحرية فى النص الأصلى على أن يكون مفهومًا أن الناتج النهائى «الفيلم» هو ناتج عن هذه الرواية وليست الرواية نفسها وقد طبقت ذلك على كل أعمالى سواء رضيت عن التحويل أم لا. وقد يكون الالتزام بحرفية ومضمون النص الأصلى فى غير صالح العمل.

● فى أفلامك. هل تقدم رؤية جديدة للرواية أم تحرص على أن يتطابق الفيلم السينمائى مع النص الأصلى؟

ـ لا أحرص على مطابقة الفيلم للنص الأصلى، فى «الكيت كات» لن تجد الفيلم متفقًا مع النص الأصلى ولكنك غالبًا لن تجد شيئًا موجودًا فى الفيلم لم يكن موجودًا فى النص الأصلى.

فلم أحافظ على الفيلم ولكن هناك أشياء استخدمتها بشكل مختلف عن استخدامها فى النص الأصلى

● بصراحة.. أيهما أقوى النص الأصلى أم الفيلم؟

ـ المقارنة غير واردة فلا يمكن المفاضلة فى الأهمية بين البنطلون والقميص لقد صنعت عملا موازيًا فالنص الروائى تستمتع

بجمالياته الأدبية عند قراءته والفيلم تستمتع بجمالياته، السينمائية عندما تشاهده.

وفى النهاية الأحكام المطلقة فيها جانب انطباعى لايمكن قياسها.

● برأيك من يتحمل مسئولية فشل الفيلم المخرج أم المؤلف؟

- المخرج مسئول عن كل شىء فى الحدود الإبداعية وإذا كان النص الأصلى فاشلاً فالمخرج هو الذى وافق على تحويله إلى نص سينمائى فهو متحمل مسئولية النص.

كما ينبغى ألا نغفل شباك التذاكر الذى يدخل فيه المنتج والموزع وزمن التوقيت والدعاية والفيلم الذى به نجوم يجذب جمهورًا أكبر فالنجاح والفشل مسألة نسبية ولكن فى النهاية المخرج مسئول مسئولية كاملة حتى عن النص السيئ.

● لكن فى حالة نجاح الفيلم يتوارى المؤلف وتسلط الأضواء على المخرج؟

- أوافقك تمامًا فكما قالت التوراة فى «البدء كانت الكلمة» ففى البدء كان النص وهو أول شىء مهم وبالتالى نجاح النص السينمائى سواء عن أصل أدبى أو غير أدبى هو المطلوب، والمخرج يتحمل مسئولية الفشل الفنى، لأن النص السيئ اختيار المخرج لكن السينما فيها جانب صناعى وكلما كانت السينما فقيرة كلما ازدادت مسئولية النص عن النجاح؛ لأن فقر السينما يعنى تكنولوجيا أقل وفلوس أقل فيبقى تحقق النص الموجود وهنا يبرز دور الكاتب من السينما الأغنى.

● من أبرز الأدباء الذين تعاونت معهم فى أكثر من عمل سينمائى؟

- رصيدى فيلمان فقط عن أصول أدبية الأول «الكيت كات» عن رواية «مالك الحزين» للروائى إبراهيم أصلان و «سارق الفرح» عن قصة تحمل نفس العنوان للروائى خيرى شلبى.

وفى فترة الستينيات كان هناك رواج للأعمال الأدبية نظرًا لإقبال السينمائيين عليها، وبعض هذه الأعمال يناسب أكثر السينما التجارية مثل أعمال إحسان عبد القدوس التى لها رواج تجارى وأعمال ناجحة جماهيريًا والسينما دائمًا تسعى إلى الأعمال الناجحة جماهيريًا كتجارة فعندما ينجح مسلسل إذاعى مثل «سمارة» يتحول إلى فيلم سينمائى بالإضافة إلى تراكم التراث الأدبى خلال النصف قرن الذى سبق الستينيات وجاءت الدولة ممثلة فى القطاع العام الذى يمتلك الجدية فى اختيار الموضوعات الجيدة كأعمال نجيب محفوظ التى تحولت إلى أفلام سينمائية ثم انتقلت الراية إلى القطاع الخاص، الذى استثمرها بشكل جيد ابتداءً من الثلاثية. لو آمنا أن السينما جنس مختلف فهى الشكل الأكثر منطقية فمن الأجدى أن يكون لها تأليف مستقل لايقتصر على الأدب وحده، وهذا ليس عيبًا، العيب الحقيقى اختيار أفلام ضعيفة القيمة.

● الاقتباس عن أصول أجنبية يمثل ثراءً أم فقرًا إبداعيًا.

- الاقتباس فى حد ذاته ليس عيبًا ولكنه مشروط بالتعديل الذى يتناسب مع قيمنا وأحوالنا وبيئتنا أما أن يأتى مخرج وينقل الفيلم الأمريكى بكل تفاصيله فهذا يدخل فى مجال السرقة وقلة الأدب، ولكن يجوز أخذ نص ما أو فكرة ما واستخدامها كسلاح لتحليل مجتمع وحياته فهذا ليس عيبًا وبريخت جزء كبير من أعماله مقتبس وفاوست اشترك فى كتابتها مجموعة كبيرة من الكتاب قبل جوته.

العيب أن تنقل نقلاً حرفيًا لإنتاج مجتمع ونضعه فى مجتمع آخر بدون تعديل فمن الطبيعى أن يبتعد عن أصوله.

● لماذا تجاهل مخرجو الثمانينيات ـ وأنت منهم ـ أعمال نجيب محفوظ؟

- ليس تجاهلاً وكما قلت لك من الممكن أن أقرأ رواية تعجبنى ولكن لا أفكر فى تحويلها إلى فيلم سينمائى، وهناك فرق بين الفنان

والمحترف، الفنان يجذبه شيء معين ولديه عالم خاص وأفكار وأحاسيس معينة سجين فيها أما المحترف فيحول أية قصة إلى فيلم.

ومخرجو الثمانينيات لم يتجاهلوا نجيب محفوظ ولكن لديهم همومهم ورؤيتهم الخاصة التى يعبرون عنها، وهذا ليس تقليلاً من أعمال محفوظ وإلا سوف ينطبق ذلك على تجاهلنا لأعمال تولستوى وديستوفسكى وماركيز وغيرهم وكل التراث العالمى وإنما المحك هو الاهتمامات والاختيار حسب الرؤية الشخصية.

● نلاحظ وجود تباين شديد فى مستويات الأفلام المأخوذة عن روايات نجيب محفوظ من المسئول المخرج أم كاتب السيناريو؟

ـ للأسف تم استخدام روايات نجيب محفوظ كاستغلال تجارى وليس فنى والذين تناولوا أعماله ليس لهم علاقة بالفن ولايمتلكون رؤية فنية أنا مع حرية الاقتباس لكن هؤلاء لايمتلكون رؤية كما يمتلكون الحرية.

● هل يمكن اعتبار السينما الروائية مرآة للمجتمع أم أنها تعكس على شاشتها أنماط السلوك والمواقف الجماعية التى تسمى عادة الرأى العام أم أنها تشكل الرأى العام ولا تعكسه؟

ـ هذا يختلف من مرحلة لأخرى ففى عقد الثمانينيات والتسعينيات عقب ما سمى بالانفتاح الاقتصادى تناولت السينما الانفتاح الاقتصادى ومساوئه لكن حقيقة الأمر هى تستغل الأشياء المطروحة على الرأى العام لصناعة الأفلام القديمة المستهلكة فيتحول رجل الأعمال الانفتاحى إلى رجل شرير والبطل يصارع هذا الشرير فنشاهد أفلامًا لاتفهم أى شيء عن الانفتاح الاقتصادى ولا عن مجتمعك، وكنت أعبر عن ذلك فأقول: «الأزمة الاجتماعية ناشعة على الشاشة» فهى تعبر عن الأزمة ولكنها تستغل أزمة المجتمع بشكل تجارى. فهى نوع من أنواع التنفيس غير الصحى عن

الأزمة التي تمر بها الطبقة الوسطى أما اليوم فالسينما نوع من أنواع المسكنات والمهدئات لنسيان الهموم، فالفن فى رأيى ليس له وظيفة إصلاحية، الفن يحاول كشف واقع ويشركك وجدانيًا فى خبرات إنسانية ويعرفك بخبرات لم تمر بها. فمن الوهم أن تضع فيلمًا لعلاج أزمة أو تغيير مجتمع، الفن يرهف إنسانيتك ويجعلك أكثر قدرة على فهم المجتمع والبشر والحياة ولكنه لايعطى حلولاً.

● فى الماضى كان المثقف له حضوره القوى على الشاشة.. لماذا اختفى المثقف من على الشاشة فى العقود الأخيرة؟

ـ الشعار المرفوع الآن ضمنيًا «إذا سمعت كلمة أفكار تحسس مُسدسك» فالمثقف ليس مهمًا وظهوره ليس مطلوبًا. السينما اليوم نوع من التزييف فقد اختفى الفلاح المصرى والعامل البسيط وأبناء الحارة الذين يعيشون فيها سعداء وظرفاء وليس لديهم معاناة حقيقية.

● كيف عالجت السينما المصرية مقاومة الاستعمار وحركات التحرر الوطنى بصفتنا بلاداً مستعمرة؟

ـ عالجتها بسذاجة شديدة وبشكل دعائى بالرغم من أننا لا نزال بلادًا مستعمرة وكلها نماذج دعائية وليست مقنعة على الإطلاق.

● كيف ترى التناقض بين حركات التحرر الوطنى وتبنى تيارات الحداثة فى ثقافتنا المعاصرة؟

ـ الليبرالية ليست أفكارًا استعمارية. ولكنها أفكار سياسية واقتصادية وإجتماعية مطروحة فى أوروبا منذ قيام الثورة الفرنسية، والديمقراطية فى الثورة الفرنسية ليس لها علاقة بالاستعمار القضية أنك أصبحت ضعيفًا هشًا وتهاجمك الأمراض من كافة الجهات ولو نحن بالفعل أقوياء فلن نكون مستعمرين وسنكون قادرين على مواجهة الاستغلال الاقتصادى للدول الكبرى

وقادرين على الاشتباك. نحن لانجيد سوى الانبطاح، ولو تقدمنا اقتصاديًا وسياسيًا فلن نحتاج إلى محاربة إسرائيل التى ستذهب إلى الجحيم بمفردها. ليست كل المعارك تحسم بقعقعة السلاح ولكنها تحسم بالاقتصاد والحضارة وعندما تصل إلى درجة معينة من التقدم تكون قد كسبت معركتك وسوف يخاف الآخر من محاربتك، مشكلتنا أننا متخلفون بكل المعايير ثقافيًا واقتصاديًا وسياسيًا ودينيًا.

● لاتزال السينما المصرية منجذبة إلى السير الذاتية لمشاهير الثقافة والمجتمع والسياسة والفنون كيف ترى مصداقية التعاطى الفنى مع هذه الوقائع والتفاصيل ومدى التزامها الحقائق التاريخية من دون التغاضى عن الجانب المتخيل؟

ـ حقائق التاريخ الأساسية والوقائع المشينة عندما تصنع عملاً عن هذه الوقائع لا تغيرها عندما تتحدث عن فيلم «ناصر ١٩٥٦» لابد من ذكر الوقائع التاريخية ولكن هناك مناطق تفصيلية وأحاسيس الشخصيات ومشاعرهم التى تعتمد عليها ولكننا لانستطيع القول إن مصر قد انتصرت عسكريًا عام ٥٦ هذا تزييف بالرغم من أنها انتصرت سياسيًا.

كما ينبغى ألا تغفل أن وراءه فنان بقامة أحمد زكى الذى صنع فيما بعد أيام السادات وتحول إلى عبد الحليم حافظ ولو أمد اللّه فى عمره لصنع شخصية الشيخ الشعراوى والرئيس مبارك فهو يستغل قدرته على تجسيد الشخصيات وقد نجح فى ذلك بشكل رائع.

● إشكالية الحلم والواقع لاتزال معضلة رئيسية تواجه السينما كيف يمكن حلها؟

ـ لكى يكون الواقع أفضل لابد أن يكون العنصر الإنسانى الفردى أفضل وبالتالى يكون الشعب أفضل وقادرًا على تحقيق واقع أفضل

وحلم ممكن تحقيقه. لابد أن نكون صادقين مع أنفسنا. فى الحرب العالمية الثانية تم تدمير اليابان بقنبلتين ذريتين وألمانيا تم تدميرها وتقسيمها ولم يكد يمر خمسة عشر عامًا إلا وشاهدنا عام ١٩٦٠ ألمانيا عملاقًا اقتصاديًا. وهى محتلة من المؤكد أنها حصلت على مساعدات من الغرب، ولكن القضية أن الشعب الألمانى مجهز ولديه استعداد لصنع الحضارة والتقدم ونحن نفتقد هذا الشعب حتى هذه اللحظة. لدينا عنصر إنسانى منخفض القيمة بمعانى كثيرة. جزء من التخلف الذى نعيشه يرجع إلى التاريخ وجزء آخر يخضع للنظام السياسى غير القادر عن صنع انطلاقة حقيقية ولو أخذنا ثورة يوليو كمقياس نستطيع أن ننجز إنجازًا كبيرًا لكن يبقى أن النتيجة أقل من المتوقع بكثير.

الفن والثقافة يساهمان بمعنى ما فى صنع التقدم لو أتيحت لهما الفرصة أو الحرية ومجالات الوصول ولو أخذنا كل ذلك بجدية أكثر يمكننا صنع تغيير فى الإنسان المصرى ونجعله أكثر قدرة على فهم العصر والحياة.

● الملاحظ أن أغلب نقاد السينما فى الصحف اليومية يعنون بالأخبار والعرض السريع للأفلام من دون الاهتمام بطرح قضايا حيوية فى جماليات السينما.. ما السبب؟

- لايوجد لدينا نقاد حاليًا، لدينا عروض صحفية غير جيدة، وهذا ليس غريبًا لأنه فى غياب الفن الحقيقى كيف يكون هناك تقدير جيد لا يوجد عمل فنى جيد وبالتالى لايوجد نقاد فالحركة النقدية انعكاس للحركة الفنية.

● كيف يمكن فتح حوار موسع بين نقاد السينما والقارئ والمشاهد بما يضمن الإقبال على ثقافة السينما؟

- فى مرحلة الستينيات والسبعينيات كانت هناك تجارب ناجحة للثقافة السينمائية مثل ندوة الفيلم المختار التى تحولت إلى جمعية

الفيلم، التى تهتم بالثقافة السينمائية، بعد ذلك ثم إنشاء نادى سينما القاهرة بجانب نوادى السينما فى الأقاليم التابعة للثقافة الجماهيرية، ولكن هذه الأنشطة سيئة معطلة ليس نتيجة مؤامرة ولكن قد يكون حصار الظروف.

وقد حضرت أكثر من حفلة بنادى سينما القاهرة، وكانت المقاعد مكتملة وتصدر نشرة أسبوعية عقب كل فيلم يعرض، وكان يعرض فيلم قصير وآخر طويل وتعقد مناقشة عقب عرض الفيلم، وأنتجت نشرة نادى السينما مجموعة من النقاد الشباب من الجيل الذى لايزال موجوداً فى الجمعيات السينمائية القليلة . هذه هى الثقافة السينمائية الحقيقية. فكرة الثقافة والحضارة تحتاج إلى اتجاه كامل لمجتمع. التليفزيون المصرى يعرض مواد درامية سخيفة وأفكاراً تجرم الفن وتحرمه فكيف تطالب بنهضات ثقافية وسواء كان إهمال الثقافة عن عمد أو عن غير عمد أحمل جهاز الإعلام مسئولية تدنى الثقافة.

● فى الفترة الأخيرة تم منع عرض فيلم شيفرة دافنشى ومصادرة مجلة إبداع.. برأيك متى يأتى اليوم الذى لايكون فيه مصادرة؟

- تم منع فيلم شيفرة دافنشى لصالح الكنيسة بناءً على اتجاه دينى مسيحى وتمت مصادرة مجلة إبداع بناءً على اتجاه دينى إسلامى.

ليس من حق الاتجاهات الدينية أو أية جهة منع أو مصادرة الأعمال الفكرية والإبداعية ولكن للأسف هناك نظام ضعيف يخضع لابتزاز الجهات الدينية.



سابعاً: شهادات

- محمد سناجلة
- حمدى البطران
- جميل عطية إبراهيم
- محمد البساطى
- أحمد أبو خنيجر
- ضياء الشرقاوى
- بشرى أبو شرار

شهادة إبداعية

محمد سناجلة

لست أدرى كيف كانت البداية ولا أعرف النهاية أيضًا، عندى فقط مجموعة كبيرة من الأسئلة التى أحتار فيها وبها؟

ربما كانت البداية فى ذلك الحلم بأن أكتب شيئًا مختلفًا، رواية تحديدًا، أو كتابة من نوع آخر، بطل «شات» كان لديه نفس الحلم إلا أنه كان يمزق كل ما يكتبه، فى أحيان كثيرة أجدنى أشبهه... كثيرًا ما أكتب وأشعر بالسخط لأن ما أكتبه عادى وكتبه الآخرون قبلى، هذا هو جحيمى الحقيقى، أن أكرر ما كتبه الآخرون...

هذا كان زمان أما الآن فلدى حلم أن أرجع لأكتب من جديد ويبدو أنه حلم بعيد المنال،

منذ سنة ونصف لم أكتب شيئًا، هذا سؤال آخر؟

تشغلنى أشياء كثيرة عن الكتابة وكلها أشياء آنية وغير مهمة حقًا، لكنها تمسك بى وتخنقنى، مشروع الاتحاد مثلا وتحدياته الكثيرة التى لا تنتهى، عملى ومحاولتى لأن أجعل حياة أطفالى أفضل من حياتى، وأشياء أخرى كثيرة تأخذنى عن الكتابة وربما الحياة نفسها.

وحين أعود قليلا للماضى أجد أن الأسئلة هى من قادتنى ولا تزال، وتحدى السؤال هو ما يشغلنى دائمًا.

عام ١٩٩٦ كانت بداية تعرفى على الإنترنت، وكان لقاءً مدهشًا بين اثنين قررا مسبقا أن يصابا بالدهشة، شعرت بالسحر يغمرنى وبالأزرق يملأ حياتى وقد كانت حياة رتيبة ومملة، فإذا بها تأخذنى لمداراتها الخمرية، ليال طويلة سهرت فيها مع المد الأزرق، وتعرفت فيها على بلقيس وليليان ودارين والمهندس وجيفارا وأصدقاء جميلين أكثر من سعة ذاكرتى الهشة، وكنت أحسنى أولد من جديد، أتحول من كائن واقعى ممل إلى كائن آخر مفترض وأكثر دهشة وسحرًا.

وجدتنى فجأة أختار اسمى، ليس ذاك الذى أعطانى إياه أبى من غير استشارة منى بل الاسم الذى كنت أحلم دائمًا أن يكون عنوانى، ولد نزار الذى هو أنا الحقيقى، وتخليت تمامًا عن اسم أبى الذى لم يكن يشبهنى كثيرًا ولا حتى قليلا.

محمد كان أبعد ما يكون عنى أما نزار فهو أنا كما أحب أن أكون بل أنا كما كان يفترض،

خلقت أناى الافتراضية ووجدت ذاتى الرقمية الحقيقية وتخليت عن ذات الآخرين.

نزار العاشق، الباحث الأبدى عن الحب المستحيل، منذ تلك اللحظة ولدت رواية «شات» وشاء لها الرب أن تتأجل تسع سنوات كاملة حتى تتحقق، كانت ظلالى تطاردنى فكان لا بد لى من التخلص منها نهائيًا فولدت «ظلال الواحد» كفكرة عام ١٩٩٧ وبدأت العمل بها فورًا.

السؤال الأساسى كان هو لماذا لا نستخدم التقنيات المستخدمة فى بناء صفحات الويب فى اللعبة الروائية نفسها؟، لماذا لا نستخدم

«اللينكس» فى البنية السردية، وأقول اللينكس لأننى فى ذلك الوقت لم أكن قد سمعت بعد بمصطلح «الهايبرتكست» وفى الحقيقة فإن جهلى بالكلمة ـ رغم الإدراك الكامل لمعناها ـ استمر طويلا وحتى عام ٢٠٠٥ تقريبًا حيث سمعت لأول مرة بمصطلح الهايبر تكست من خلال مقالة عن رواية «ظلال الواحد» لإحدى الناقدات.

بدل «الهايبرتكست» استخدمت مصطلح «اللينكس» وبدل «المالتى ميديا» استخدمت مصطلحات الصورة والصوت والانيميشنز وبدلا من الرواية التفاعلية أو الترابطية اخترعت مصطلح رواية الواقعية الرقمية، كنت أخترع مصطلحاتى وكلماتى وأدواتى، وقد كنت طفلا وعاشقا وفرحًا تمامًا باللعبة الجديدة، نزار كان ملاكى الحارس لكن محمد كان يطاردنى بظلاله الكئيبة فكان لا بد أن أتخلص منه ومن الأشباح الكثيرة التى طاردتنى طويلا طويلا.

ولدت «ظلال الواحد» وكانت الرواية العربية الأولى، التى تستخدم «اللينكس» (الهايبرتكست) فى البنية السردية نفسها، وحاولت بأدواتى البسيطة والمتواضعة فى ذلك الوقت أن أدخل عليها بعض المؤثرات الحركية لكن أدواتى التقنية لم تكن قد اكتملت بعد، ولدت «ظلال الواحد» ضعيفة تقنيًا لكنها مكتملة فنيًا (روائيًا) وحتى هذه اللحظة ما زلت أعتقد جازمًا أن ظلال الواحد هى أفضل ما كتبت كفعل كتابى حتى الآن.

وقد ظلمت هذه الرواية كثيرًا وأول من ظلمها أنا من خلال الإخراج الفنى الهزيل، الذى أعطيته لها، إخراج لم يكن يتسق أبدًا مع القوة الفنية للرواية ولا مع طموحها المعرفى، رواية تحاول أن تكتب تاريخ الإنسان كله على هذه الأرض، وتنجح من خلال الاستخدام الفنى لحسابى التفاضل والتكامل فى توحيد الزمان ونفى المكان الذى صار نهاية تقترب من الصفر.

اللعبة الأجمل كانت فى استخدام قانون حفظ المادة فى البنية السردية نفسها وتطبيق القانون روائيًا، يا الله كم ظلمت هذه الرواية.

«ظلال الواحد» تبقى الرواية الأهم والأغلى على قلبي خلال مسيرتى القصيرة وحتى اللحظة.

ما فاجأنى كان الهجوم الكبير الذى واجهته الرواية أو استخدام تقنيات شبكة الإنترنت فى البنسة السردية إضافة إلى استخدام قوانين وعلوم رياضية مجردة فى البناء الروائى.

بعضهم أخرجها من كينونتها الرواية بحجة أن العلم والأدب لا يجتمعان!!

الهجوم قادنى للرد والرد كان كتاب «رواية الواقعية الرقمية» وفى الحقيقة فإن الكتاب كان يولد مع كل فصل جديد يكتب فى «ظلال الواحد»، أفكار مثل وحدة الزمان ونهاية المكان ولغة الكتابة فى العصر الرقمى هذه كانت تولد مع ولادة ظلال الواحد، ظلال الواحد هى المدرسة الإبداعية التى تعلمت بها ومنها وأدين لها بالكثير.

ما يفاجئنى الآن هو سذاجتى، مثلا كنت أعتقد حينها (٢٠٠١ ـ ٢٠٠٢) أننى أول كاتب فى العالم يستخدم «الليـنكس» (الهايبرتكست) فى البنية السردية، ولم أكن حينها قد سمعت أبدًا عن روائى أو كاتب قبلى قد استخدم هذه التقنيات، لم أعرف مايكل جويس ولا بوبى رابيد إلا فى فترة متأخرة جدًا وبعد صدور كتاب «رواية الواقعية الرقمية نهاية عام ٢٠٠٤ وبداية عام ٢٠٠٥» وهذه حقيقة أعترف بها لأول مرة ربما بدافع الخجل أو خوفًا من عدم تصديق الآخرين لكن من يراجع كتاب «رواية الواقعية الرقمية»

الصادر بطبعته الورقية عام ٢٠٠٥ والمنشور رقميًا منذ عام ٢٠٠٤ سيجد أننى لا أستخدم أبدًا مصطلحات مثل الهايبرتكست والرواية التفاعلية الخ.

بل، وهذه سذاجة أخرى، كنت أعتقد أن الروائى الأمريكى ستيفن كينج الذى نشر روايته «رايدنج ذا بوليت» فى موقع أمازون دوت كوم عام ٢٠٠٤ هو أول روائى غربى استخدم هكذا تقنيات!

صديقة لى وصفتنى ذات مرة بأننى طفل برى، ربما كانت مقولتها صحيحة تمامًا،

وأتفاجأ كثيرًا من نقاد عرب يعيشون فى الغرب ودرسوا ويدرسون حاليًا فى الجامعات الأمريكية والفرنسية ممن يعدون تجربتى البرية تتفوق على الكثير من نظيرتها الغربية فنيا وتقنيا ومعرفيًا، علمًا بأنه لم ترعنى جامعات ولا معاهد لها ميزانيات بحث علمى تقدر بمئات الملايين، وتقوم بإنتاج برامج متخصصة للكتابة الرقمية وتعطيها لأولئك الكتاب ليكتبوا من خلالها. فى الحقيقة أنا لم يدعمنى ولم يرعنى أحد وكنت وما زلت وحدى.

ولا أتصورنى أبدًا أكتب من خلال برنامج أعده علماء فى مختبر، هذا لن يكون أنا.

أيضا لا أحب أن يشاركنى الآخرون فيما أكتب، من خلال إعطاء المجال لآخرين كى يشاركوا فى الكتابة، إن كان ولا بد فمن خلال حيز ضئيل مثل ما فعلت فى «صقيع» حيث أعطيت الفرصة للقارئ أن يكتب نهاية أخرى للنص أو تصوًا آخر له، لكن لا أكثر من هذا الهامش.

الكتابة عندى هى فعل فردى تمامًا، فعل ذاتى يعبر عن الذات وهمومها وشجونها وآمالها وأحلامها وانكساراتها، وأعتقد أن من

يطلب من الآخرين أن يشاركوه الكتابة ليس عنده ما يقوله فعلا، عمومًا هذه وجهة نظر خاصة، وربما أفعلها يومًا كنوع من التجريب.

جميل أن نتعرى، أول مرة أفعلها مع أننى أعشق التعرى لكن خجل الشرقيين يطاردنى.

ماذا سأقول أيضا

أعتقد يكفى فقد تعبت وهذه أول مرة أكتب بها نصًا ما منذ زمن طويل.

أحلم أن أكتب رواية لم يكتب شبيهًا لها أحد.

حمدى البطران

لم أجد أصعب من الجلوس لكتابة الشهادة.

منذ أن طلب منى الناقد الكبير عبدالرحمن أبوعوف أن أكتب شهادتى وأنا حائر، لقد شعرت الآن فقط بالإفلاس الأدبى، بالرغم من أننى أكتب دومًا ولا يمر يوم دون أن أجلس أمام تلك الآلة الجديدة النظيفة وأكتب بأصابعى دون استخدام القلم. إنها وسيلة عصرية، ولكن أحيانًا كثيرة تنقطع الكهرباء فجأة فيضيع ما كتبته، وأصبح عاطلاً عن الكتابة حتى يعود التيار من جديد، وهى حالات تتكرر كثيرًا عندنا فى الصعيد.

فقد جلست أمام شاشتى عدة مرات، وفى كل مرة أتهيأ لكتابة تلك الشهادة، غير أن الكلمات تهرب منى ولا أعرف ماذا أكتب بالضبط. حاولت الاستعانة بشهادات كتبها كبار الكتاب والروائيين والشعراء. صنع الله إبراهيم، جمال الغيطانى، يوسف القعيد، إدوار الخراط، محمد البساطى وغيرهم. ولكننى بعد أن قرأت ما كتبوه وجدت أن الأمر ازداد تعقيدًا، وأن قدرتى على مجاراتهم باتت من قبيل المستحيلات.

لا أعتقد أن لدى تجربة تستحق أن يعرفها الناس مثل تجربة يوسف إدريس، أو صنع الله إبراهيم، ولا نجيب محفوظ. ولا إدوار الخراط ولا أحدث كاتب فى عالم الرواية علاء الأسوانى صاحب الرواية التى أحدثت ضجة وتحولت إلى فيلم ثم مسلسل والبقية قادمة.

أزعم أننى بدأت الكتابة فى سن الخامسة والثلاثين. أنا الآن فى الثامنة والخمسين. وقد أنجزت خمس روايات ومجموعة قصصية واحدة، الرواية السادسة موجودة فى المطبعة. هكذا يقول لى رئيس تحرير الهلال الجديد. لدى معه تجربة سأتحدث عنها بعد قليل. وهناك كتابان بعيدان عن الإبداع، الأول يتحدث عن مشاكل حرية التعبير فى مصر والمخطوط الثانى الآخر يتحدث عن الجماعات الإسلامية التى ظهرت فى مرحلة الانهيار الأمنى فى السبعينيات وما تفرع منها ونهايتها الدرامية ومحاولتها الدخول إلى المعترك السياسى من خلال الحراك السياسى المزعوم، طافت مخطوطات الكتابين على عدد من الناشرين، بعضهم تخوف، الآخر اعتذر، وأحدهم رفض أن يقابلنى، وأخيرًا استقرت المخطوطة الأولى لدى ناشر معروف لا أعرف حتى كتابة هذه السطور ما إذا كان سينشره أم أنه سيرفض هو الآخر.

ظاهريًا لا توجد أزمة نشر، إلا أن أزمة النشر طاحنة، خصوصًا مع من كانت كتابتهم تتلامس مع الخط العام المحظور تجاوزه. لن يجازف ناشر واحد بنشر كتاب إلا إذا تأكد من خلوه من تلك المحاذير الغامضة.

أما النشر فى الخارج فهو تمامًا كمن تزوج وأنجب فى الخارج وعاد إلى مصر دون زوجته وأولاده، فكأنه لا تزوج ولا أنجب. الكاتب الجيد يهمه فى المقام الأول أن ينشر وسط أهله الذين كتب لهم ومن أجلهم.

تجربة الكتابة تجربة قاسية ومؤلمة، ولا يعلم ألمها إلا من عاناها وكابدها، وهى معاناة لا تحتمل. وتزداد المعاناة عندما يكون الكاتب موظفًا. فهو إما سيجرى خلف منحة التفرغ البسيطة التى تمنحها الدولة لأجل أن تعينه على التفرغ للكتابة بعيدًا عن عمله الحكومى.

الكاتب المرهف الحس والذى يتمتع بنوع من الحياء قد لا يتمكن من الحصول عليها، إذ يسبقه إليها المحترفون ومن يجيدون طرق الأبواب، والمنحة لا تستجيب إلا لمن يطرق عليها بعنف.

أما من كانت لديهم حمرة خجل فقد يبتعدوا عنها من تلقاء أنفسهم، وعن عناد موظفيها، ويفضلون متحملين وطأة العمل والوظيفة ذات المرتب القليل بكل ما يعنيه من معاناة.

أما إذا كان الكاتب موظفًا فى وظيفة قيادية فقد يجد نفسه فريسة سهلة للانتقاد من جانب رؤسائه، ويتهمونه بأنه لم يعد متفرغًا لوظيفته وعمله، وأن الكتابة قد شغلته عن مهماته الوظيفية. وقد يواجه صراحة بضرورة الاختيار بين الوظيفة والكتابة، وقد يختار الكاتب الوظيفة إيثارًا للسلامة وضمانًا للقمة العيش واستمرارها.

وأغلب الكتاب غير ناجحين فى أعمالهم التى يرتزقون منها. إلا هؤلاء الذين كانت الصحافة مهنتهم، فقد عاونتهم الكتابة القصصية والروائية أو حتى الشعر على العمل، وإجادة الكتابة لأن الصحافة هى مهنة الكتابة بكل ما تعنيه الكلمة. لقد ساعدتهم الصحافة على اكتشاف أنفسهم، والاحتكاك المبكر بالحركة الأدبية، مما ساهم كثيرًا فى صقل تجربتهم الإبداعية ونشرها.

أما معاناة الكتاب من غير العاملين فى الصحافة فهى معاناة قد تؤدى إلى ترك الكتابة ما لم يكن الداء قد استشرى فيه وتمكن منه ولم يتمكن من الفكاك منه.

أول أنواع المعاناة هى ثقة الكاتب فى نفسه، وفيما يكتبه.

فعندما يكتب كتاباته الأولى يجد فى نفسه الحرج فى عرض ما كتبه على أحد، ما لم يكن له أصدقاء ممن يقدرون الكتابة والموهبة، وعندها سيساندوه. أما إذا لم يكن له أصدقاء فإنه سيذهب إلى أقرب نادى أدب من تلك النوادى التى تدعمها وزارة الثقافة ويبدأ فى رحلة المعاناة مع النشر. وقد تطول تلك الرحلة لتمتد بالكاتب إلى قرب نهاية أجله وهو يحلم أن يرى ما كتبه بين دفتى كتاب أو منشورًا فى مجلة من المجلات. وقد تقصر تلك الفترة ويجد من يساعده وينشر له أدبه.

وبعد أن ينشر الكاتب أعماله تبدأ رحلته مع النقاد.

وهى معاناة من نوع خاص. تحمل معانى التجاهل والازدراء والغيظ والحقد والتمزق وعدم الثقة فى النفس والدونية وكل الصفات الخبيثة التى تتسلل إلى قلب الكاتب، وكل ما يمكن لتلك الصفات أن تحمله من مضامين. لسبب بسيط، هو أن النقد عندنا لا يخضع للقواعد المنهجية المعروفة فى علوم النقد التى درسها النقاد فى كلية الآداب (عدد كبير منهم لم يدرس فى الآداب، وعدد أقل لم يدرس شيئًا).

النقد عندنا بدون قاعدة، وليس له خط ثابت يجرى عليه، فإذا كان الكاتب صحفيًا أو ينتمى إلى المؤسسة، فإن كتبه سيتناولها النقاد وهى مخطوطة قبل أن يدفعها إلى المطبعة، لأنهم متأكدون من أنه لن يقف أمامه عائق وأن النشر قادم بلا ريب.

والمؤسسة هى التعبير الظريف الذى أطلقه أساتذتنا ومن سبقنا من الكتاب على مؤسسات الدولة الثقافية التابعة لوزارتى الثقافة والإعلام. فإذا كان الكاتب أو الشاعر ينتمى إلى المؤسسة فإن الدراسات النقدية ستنهال عليه، ولا يتورع أحدهم عن اختيار أعماله لتصبح نماذج أدبية تدرس فى الجامعة وفى كليات الآداب،

ويختارها الطلاب للترجمة. وسيجد طريقة إلى المؤتمرات الأدبية، وسيقتنص الدعوات إلى المؤتمرات الأدبية والشعرية فى الخارج والخليج بصفة خاصة، وهى الوسائل التى تجر عليه الشهرة وقد تقوده إلى إحدى جوائز الخليج الباهظة. وما أدراك ما جوائز الخليج؟ وهى وافرة وفرة النفط والرمال. وسخية متدفقة كالغيث على من يتقرب إليهم ويجاورهم ويسير خلفهم. وسيجد طريقه أيضًا إلى عضوية لجان القصة والرواية والشعر فى المجلس الأعلى للثقافة، وبالتالى تصبح الجوائز الأدبية من نصيبه ومن نصيب كتبه ودواوينه ومسرحياته، سواء فى التشجيعية عندما يكون شابًا، أو التقديرية عندما يصبح كهلاً، أما عندما يصير عجوزًا فلابد من جائزة التفوق كى ترم عظامه.

وهى ثلاثية صارت من نصيب الكثيرين من كتابنا، وهى جوائز صارت لها الآن قيمتها المادية والأدبية مما يسيل لها لعاب أى كاتب، عدد من الكتاب حصل عليها الجوائز الثلاث (التشجيعية والتقديرية والتفوق) بمجموعة قصصية واحدة أو رواية ومجموعة قصصية. وقد ظهرت بجوار جوائز الدولة جوائز من نوع خاص، ابتدعها عدد من كبار رجال الأعمال، وجعلوا لها أمناء من رجال المؤسسة أيضًا، وتصبح الفرصة مضاعفة لمن سار فى الركب.

أما إذا كان الكاتب مبدعًا ولديه نوع من المبادئ فإن ما يكتبه قد لا يعجب السلطة أو المؤسسة، وقد يقوده ما يكتبه (إذا ما كتب بإخلاص وعاطفة) إلى السجن.

وفى أقل الأحوال قد يحرم من وظيفته، أو يحال إلى المعاش المبكر، وعندها فعليه أن يتحمل الأمر صابرًا بشجاعة، ولن يقف بجواره أحد إلا بالكلام فقط، ولن يجد له نصيرًا إلا زملاءه الكتاب، فهم يتذكرونه بحسرة ويصدرون له بيانًا أو اثنين من اتحاد الكتاب

أو نادى القصة لا يلتفت إليهما أحد، وقد لا تنشرهما الصحف أصلاً.

ويجد الكاتب نفسه فى مواجهة الحياة القاسية، وإذا ما ازداد عليه العبء فإنه قد يتخاذل ويبحث عن لقمة العيش، وعندها سيبتلعه النسيان، وتموت موهبته، ولا عزاء للكتاب.

هذه بعض معاناة الكاتب الموهوب.

أما أنصاف الموهوبين فإنهم لا يجيدون الفن بمقدار إجادتهم لفنون العلاقات العامة وفنون التسويق والتربيط، وتتفتح أمامهم الأبواب، ويجدون أنفسهم على لائحة مجالس إدارات اتحادات الكتاب ونوادى الأدب والقصص وأعضاء فى لجان المجالس الثقافية وإدارات الثقافة، وقد يصبحون مستشارين فى مطبوعات الخليج، ومحكمين أيضًا فى الجوائز التى تقدر بآلاف الدولارات، ويصبحون ضيوفًا دائمين على الندوات الأدبية ومهرجانات الثقافة التى تعدها المؤسسة وتغدق عليها فى القلعة، وميدان السيدة زينب، وشاطئ النيل، وفى الميادين الكبرى فى المحافظات، مستغلين المناسبات الدينية والقومية والشعبية فى إنفاق الأموال على تلك المهرجانات التى لا فائدة منها.

ومن يسعده الحظ برئاسة مقهى ثقافى فى معرض الكتاب أو محكى فى القلعة أو منتدى شعرى، فإن الأمر لن يخلو من مكافأة سخية تعينه على تقلبات الزمن.

كل هذا من نصيب أصدقاء المؤسسة كما ذكرنا.

أما غير الأصدقاء فلهم مواقفهم التى تغنيهم كلما تذكروها على أوقات متفرقة، ويشيدون بالبطولة والموقف.

كان هذا عن معاناة الكتاب مع الكتابة.

علاقتى بالكتابة علاقة ملتبسة وغامضة، تتراوح بين الحب الشديد والتحفظ وأحيانًا المقاطعة والهجر.

كتبت أولى مجموعاتى القصصية ونشرت قصصها فى الصحف والملاحق الأدبية، ثم نشرتها كاملة عام ١٩٩١م فى مطبوعات الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن سلسلة إشراقات أدبية.

وفى عام ١٩٩٣م نشرت روايتى الأولى «اغتيال مدينة صامتة» فى الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن سلسلة روايات عربية. وقد أرسلت نسخة من روايتى إلى اللواء محمد عبدالحليم موسى وزير الداخلية آنذاك. فطلبنى للتكريم فى مكتبه، ومنحنى مكافأة مالية وطلب منى الاستمرار فى الكتابة، وقال: إنه سعيد بأن يكون من بين ضباطه كاتبًا.

وفى عام ١٩٩٤ نشرت رواياتى «ضوضاء الذاكرة الخرساء» فى مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة.

وفى عام ١٩٩٨ نشرت روايتى «يوميات ضابط فى الأرياف» التى جلبت على المتاعب، فى سلسلة روايات الهلال.

وفى عام ٢٠٠٥ نشرت روايتى «خريف الجنرال» فى دار الهلال أيضًا، رواية لها حكاية تسببت فى كتابتها.

كنت قد أحلت إلى التقاعد برتبة اللواء فى عام ٢٠٠١ بسبب رواية «يوميات ضابط فى الأرياف»، وفجأة وجدت نفسى بلا عمل، حاولت فى إحدى المرات أن أقابل مدير مكتب مسئول كبير فى جهاز سيادى، إلا أن الرجل جعلنى أنتظره لمدة ثلاث ساعات كاملة، قضيتها وسط حراس المكتب من الجنود وأمناء الشرطة، وكل فترة يسمح للزوار بمقابلته. وعندما جاء دورى قابلته، وخرجت من عنده بشعور غريب، هذا الشعور جعلنى أكتب «خريف الجنرال»، أودعت

فيها كل الإحباط الذى يلازم هؤلاء الذين كانت لديهم... وفجأة جردوا منها.

وعندما تقدمت بها إلى دار الهلال. كان هذا أثناء فترة انتقالية ما بين رئيس تحرير قديم وآخر جديد ينتمى بشدة إلى المؤسسة. بعد أن قرأ الرواية وأعلن عن نشرها يوم ١٥ يوليو ٢٠٠٥ انتظرت، وفى الموعد لم تصدر، والمعروف أن مؤسسة دار الهلال منضبطة تمامًا فى مواعيد النشر، لم تتأخر أية مطبوعة من مطبوعاتها يومًا واحدًا عن الموعد المحدد للنشر. وعندما سألت طلب منى رئيس التحرير أن أحضر لمقابلته، وبالفعل سافرت إليه فى القاهرة، وقابلته فوجدته يطلب منى حذف بعض صفحات من الرواية بسبب ضخامتها، فى البداية رفضت، ولكنه أصر على الحذف أو عدم نشر الرواية، لم يكن أمامى سوى الإذعان لطلبه، كنت فى موقف صعب، وباعتبار أن ما لا يدرك كله لا يترك كله، فقد اضطررت إلى الموافقة. وكان ما نشره يتعلق ببعض الأمور التى تتعلق بالتعذيب فى أقسام الشرطة، وموضوع آخر عن صورة السيد الرئيس التى كانت تتصدر مكتبى قبل إحالتى للتقاعد.

أعود إلى روايتى «يوميات ضابط فى الأرياف» التى أحرجتنى وتسببت فى تقاعدى، كان ترتيب الرواية الرابع فى سلسلة كتبى الأدبية. كتبتها بسبب موقف تعرض له نجلى، وقتها كان الإرهاب يضرب الناس وكانت الشرطة تحاول أن تضرب الإرهاب فكانت تضرب الناس. وعرفت مصر والصعيد بصفة خاصة القبض العشوائى، وكان ابنى وقتها طالبًا فى المرحلة الثانوية، وتعرض لهذا القبض العشوائى، وعندما عرفوه أفرجوا عنه لا لأننى ضابط، ولكن لأن ابنى كان طالبًا فقط، ولم يكن منتميًا لأى تنظيم أو جماعة سياسية، كتبت الرواية مخطوطة فى نهاية عام ١٩٩٧، ونشرتها دار الهلال فى سلسلة رواياتها، وقتها كانت مجلة الهلال وروايات الهلال

تحت إشراف الصحفى المحنك والكاتب المعروف مصطفى نبيل، قدمت إليه الرواية مخطوطة، لم يكن يعرفنى، وكان ينظر إلى بارتياب. باعتبارى ضابطًا يريد أن ينشر كتابًا للشهرة، أخذ منى الكتاب وودعنى بأدبه المعهود حتى باب مكتبه، وبعدها اتصل بى محمود قاسم ليطلب منى صورة ونبذة، كنت مرتبكًا، فقد شعرت للمرة الأولى بخوف غامض، ونجحت الرواية وكما فاجأنى اتصال محمود قاسم بخبر نشر الرواية، فاجأنى اتصال آخر لم أتوقعه. كان الكاتب الروائى الأشهر، صنع اللّه إبراهيم، دون سابق معرفة، فقط كنت أعرفه ككاتب عظيم، ولم تكن لى به أية علاقة على المستوى الإنسانى. أخبرنى أنه قرأ الرواية وأنها أعجبته. دعانى إلى بيته عندما أكون فى القاهرة، لبيت دعوته، كان معه الكاتب الصحفى كمال القلش والكاتب الصحفى رءوف مسعد قبل سفره وإقامته فى الخارج. توطدت صلتى بكمال القلش وصنع اللّه إبراهيم، ظل كلاهما يتابعنى فى مراحل محنتى أثناء المحاكمة، كان صنع اللّه على وجه الخصوص يحث الكتاب على الكتابة تنديدًا بمحاكمتى.

ذات يوم قدم لى زميل فى المكتب أوراقا لأوقع عليها، كانت إعلانًا لى بأننى مطلوب أمام جهات التحقيق المسئولة بوزارة الداخلية، وحددت الأوراق لى موعدًا، ثم توالت على المفاجآت بعضها بالتليفون، وبعضها بخطابات رسمية، منها تليفون يخبرنى بأننى نقلت من عملى إلى آخر أقل شأنًا، وتليفون آخر يخبرنى بأننى نقلت من الصعيد إلى القاهرة، ورسالة رسمية تحدد لى موعد بداية الجلسة الأولى للمحاكمة التأديبية أمام مجلس التأديب الخاص بضباط الشرطة، جوبهت وقتها بعشرة اتهامات.. كان الاتهام الأقل خطورة هو نشر مؤلف دون الحصول على إذن الوزارة، وباقى الاتهامات تتراوح بين تهم الإساءة لضباط الشرطة، وضباط

أمن الدولة، ومفتشى الداخلية والإساءة لرجال النيابة العامة، والإساءة للعلاقة بين الشرطة والنيابة العامة، وغيرها من الاتهامات التى سيقت بلا مبرر ولا سند. وقتها وقف بجوارى عدد كبير من الكتاب والصحفيين الشرفاء منهم جمال الغيطانى ومحمد مستجاب وفؤاد قنديل وصلاح عيسى وفريدة النقاش ووجيه أبو ذكرى وعبد العال الباقورى ويسرى السيد وحزين عمر ويوسف الشارونى. لم تكن الأمور كما هى الآن، كانت الدولة مشغولة بالإرهاب. فى عملى شعرت أننى أقف بمفردى، إلا من مساندة على استحياء من أقرب زملائى. ولكننى مع ذلك كنت ألمح فى عيون باقى الزملاء المساندة، ولكنهم للأسف لم يصرحوا بها لخوفهم على أنفسهم أولا، وخوفهم من المحاربة فى مصدر رزقهم أيضًا، لمصدر الرزق هذا سطوة بالغة القسوة، ولا يجربها ولا يعرفها إلا من حورب فيها.

كان وزير الداخلية وقتها حديث العهد بالوزارة - عين فى نوفمبر ١٩٩٧ -، وكان يجرب سطوته، واستهان بنداء وجهه إليه اتحاد كتاب مصر لمنع محاكمتى، ولم يقرأ ما كتب عن الرواية، ولا ما كتبه كبار الكتاب والأدباء، وحوكمت بإذلال فى مجلس التأديب، حوكم معى بالمصادفة ضباط الشرطة الذين كانوا فى الأقصر وقت المذبحة التى قتل فيها الإرهابيون السياح الأجانب، وهى المذبحة التى أطاحت بالوزير السابق وجاءت بالوزير الحالى. - لا يزال وزيرًا حتى كتابة هذه السطور - أكتوبر ٢٠٠٧ -، قال ضباط الأقصر وقتها إن هناك ضباطًا آخرين فى جهاز سيادى كان يجب أن يكونوا معهم فى المحاكمة، لم يستمع إليهم أحد، واستمر مجلس التأديب منعقدًا. من يطالب معى بأن تلغى مجالس التأديب التى تقيمها الدولة لموظفيها ويتحول التأديب كله إلى السلطة القضائية بعد صدور قانونها الجديد؟.

كانت جلسات التأديب متعددة، طالت جلسات المحاكمة لا لشىء إلا لمزيد من القهر والضغط العصبى، إجراءات مهينة وعقيمة، وفيها أنواع عديدة من الإذلال، وقضاتها وهم ضباط كبار ومستشارون يغلب عليهم طابع الكبرياء والتعالى.

وجهت إلى عشرة اتهامات. تتراوح ما بين الإساءة للداخلية وللضباط وجنود وأمناء الشرطة. وإهانة النيابة وضباط أمن الدولة. كانت التهمة الأولى عدم الحصول على إذن مسبق بنشر الرواية. حاولت عبثًا إقناعهم إن الروايات لا يمكن الحصول فيها على إذن سابق ولا إذن لاحق، وقلت لهم فى التحقيق إن فاروق حسنى وزير الثقافة يرسم ويبدع ولا يحصل على إذن من رئيسه الذى هو رئيس الجمهورية، وقلت لهم أيضًا إن وزيرًا سابقًا للداخلية هو اللواء عبد الحليم موسى منحنى مكافأة قدرها ألف جنيه عندما صدرت روايتى «اغتيال مدينة صامتة» عن الهيئة العامة للكتاب. وقد شجعنى الرجل على الكتابة.

وفى المحاكمة وقف ممثل الادعاء، وبالمناسبة هو ضابط كبير كان على رأس مؤسسة مهمة من مؤسسات الشرطة وعضوًا بمجلس الشرطة الأعلى، وأعلن الرجل أن هذا الضابط الكاتب لا يستحق الشفقة لأن عقله أصابه الوهن، ويتخيل أشياء وهمية، فهو كان يريد أن يكون مأمورًا، ولما أخفق فى الحصول على وظيفة المأمور، صور له عقله الواهن أنه أصبح مأمورًا، فكتب ما سطرته يداه فى كتابه الذى بين أيدينا. وأن هذا الكاتب لو حاول الحصول على إذن لنشر رواية، وأعطانا الرواية قبل أن ينشرها، كنا قد تناولناها بالتعديل سواء بالحذف أو الإضافة، ولو كانت غير صالحة لمنعناها.

أنا شخصيًا لم أكن أعرف أن وزارة الداخلية من اختصاصاتها أن تكتب رواية نيابة عن كاتبها. غاظنى هذا الكلام من ممثل الادعاء، فهل تترك وزارة الداخلية مسئولياتها الجسام وتتفرغ لقراءة الروايات وإعادة كتابتها ثم التصريح بنشرها.

لم يكن هذا غريبًا، وفيما بعد عرفت أنهم يقرءون الكتب والروايات قبل صدورها فى بعض دور النشر ويقترحون الحذف، ولكنهم للأسف لا يقترحون الإضافة.

أخبرتهم أنه ليس من المعقول أن يكرمنى الأدباء فى مؤتمر أدباء الأقاليم فى المنصورة عام ١٩٩٨ عن تلك الرواية، فى نفس الوقت تحقق معى الوزارة بسبب نفس الرواية.

سألنى رئيس مجلس التأديب:

ـ هل كرموك فى وزارة الثقافة؟

قلت:

ـ نعم فى المنصورة وكان وزير الثقافة الفنان الكبير حاضرًا وكان محافظ الدقهلية أيضًا حاضرًا، وأعطونى درعًا وشهادة تقدير.

وكان هذا صحيحًا، بل وذهب وزير الثقافة بعيدًا حين أخبرنى أنه يرحب بى للعمل فى وزارته إذا ما أحالونى إلى التقاعد، غير أن الرجل لم يف بوعده فيما بعد وتنصل منه.

انتهت المحاكمة بعقوبة عجيبة، فهى فى ظاهرها بسيطة، ولكن تبعاتها الإحالة إلى التقاعد مع أول ترقية، وقد كان، وجلست فى بيتى فى الثامنة والأربعين. أنا الآن أكتب من «منازلهم».

أعترف أن الكتابة «من منازلهم» قاسية. لأن العزلة عنيدة وقاسية وليس هناك أقسى على الكاتب منها، إنها السجن بعينه، أن تعيش بعيدًا عن قبيلتك وعائلتك من الكتاب والشعراء عائلتنا الكبيرة، عائلة الكتاب فى القاهرة التى تشمل من بين من تشمل عبد الحكيم حيدر وصنع الله إبراهيم ويوسف أبو ريه ومحمد البساطى وسعيد الكفراوى وحلمى النمنم وأحمد الشهاوى وميلاد زكريا وأسامة عرابى وحلمى سالم ومحمد القصبى وجمال

الغيطانى وصلاح عيسى ومصطفى القاضى وعزت قمحاوى وحزين عمر ومحمود الوردانى وتوفيق عبد الرحمن ومحمد عبد السلام العمرى ويوسف القعيد ومحمد هاشم وعفاف السيد، وعفاف عبد المعطى وإبراهيم أصلان وسهير المصادفة وريشار جاكمون وخيرى شلبى وخليل الجيزاوى ومحمود قاسم ومحمد الحمامصى ومحمد هاشم ومصطفى عبد الغنى وصلاح فضل ومحمد جبريل وجمال التلاوى ومنير فوزى وزكريا عبد الغنى ودرويش الأسيوطى ومصطفى البالكى وعبد الستار سليم وعزت الطيرى وعبد الرحمن أبو عوف ومحمد المنسى قنديل وعلاء الأسوانى ووحيد حامد وتوفيق عبد الرحمن وياسر شعبان ومحمد حامد وغيرهم من تلك العائلة المترامية الأطراف.

نحس أننا منهم نزورهم وقتما نشاء، ونجلس عندهم كيفما نشاء، وبعضهم نلقاه فى الشارع. آخرون نلقاهم فى مكاتبهم العامرة. البعض منهم لا يطيق لقاءنا، ولكننا مع ذلك ندخل ونقابلهم ونجلس معهم وهو كارهون. عدد منهم يصر على اللقاء فى المنزل والغذاء والشاى، ونذهب فى حميمية، لا نتكلم إلا فى الأدب، نشركهم معنا فى همومنا العامة والخاصة، وهى عقدتنا نحن كتاب الصعيد عندما نزور أفراد قبيلتنا فى القاهرة، ندخل عندهم وكلنا أمل كبير، ونظن - لفرط سذاجتنا - أن من ندخل عنده سيسر كثيراً لرؤيتنا عندما نزوره. قليلون فقط فى القاهرة الذين قدرونا لأجل أشخاصنا وكتاباتنا وانتمائنا لقبيلة الكتاب، وقدروا فينا رغبتنا فى الجلوس إليهم والاستفادة منهم، ربما ظفرنا بنشر قصة أو مقال.

مع أننا لا ينقصنا شىء سوى التواصل مع أدباء العاصمة وكتابها الذين تربعوا على القمة وصارت معهم مفاتيح المؤسسة، لنسأل عن مسابقة أو مؤتمر للحصول على دعوة أو نشر قصة أو التعاقد على رواية.

القاهرة على اتساعها ورهافتها وسماحتها وجمالها وإبهارها تبدو لنا ضيقة، حرونة، عصبية، سريعة النسيان، لا تتسع لأحلامنا التى بنيناها لها على امتداد الذاكرة بين الحقول الخضراء وسعة أفق الصحراء الصافية.

لا تروق لنا مطاعمها ولا محلاتها ولا نساؤها الفاتنات بعبق أنوثتهن، وتتعلق أعيننا فيها فقط بمكتباتها، وكتبها، وأرصفتها وجرائدها ومجلاتها التى صارت عصبية، نبحث فى القاهرة عن إصدار جديد لواحد من عائلتنا المتباعدة، نفرح معه بقلوبنا لصدور روايته أو ديوان شعره، ونتلهف على قراءته، ولا ننتظر منه أن يهدينا كتابه، كما ينتظرون هم. نشتريه ونقرؤه مرات ومرات حتى يبلى، ونريد أن نكتب عنه ونناقشه، ونبدأ من جديد رحلة الطواف على المكاتب من أجل نشر المقال.

وتبقى رغبتنا الأبدية فى اتصال تليفونى يشعرنا أننا أحياء، وأن هناك من يتذكرنا أو يعرفنا، ونتباهى على الكتاب من زملائنا فى الصعيد أن الكاتب الكبير اتصل بنا من القاهرة.

نحب أن نلقى أفراد قبيلتنا فى مقهى لأجل أن نشرب معهم الشيشة لتكتمل صورتنا ككتاب ونشعر أننا حققنا شيئًا ونضيف إلى أرتال الروايات والكتب التى تلفظها المطابع كتابًا جديدًا.

أوراق من سيرتى الذاتية

جميل عطية إبراهيم

الاسم كما هو مبين فى أوراقى : جميل عطية إبراهيم، من مواليد الجيزة فى أغسطس ١٩٣٧، والطفل المقصود هو أنا سارد هذه الحكايات، أى أننى تجاوزت السبعين عامًا هذه السنة وأتشبث بثياب الطفولة فى حكاياتى زورًا وبهتانًا، والحقيقة أننى فى مقابل هذه الأوراق الرسمية لا أكذب ولا أتدلل، فأنا على قناعة بأننى لم أتجاوز السادسة والعشرين ربيعًا على الأكثر، وأكتب هذه الأوراق بروح شاب يافع، أسقط حقائق الحياة عنه ولا أصدق أننى تجاوزت السبعين عاما.

إحساسى بأننى فى السادسة والعشرين من العمر يدفعنى إلى حماقات كثيرة، أحدها تسجيل هذه الأوراق وسرد هذه الحكايات وفتح بئر الماضى العميق الغارق فى زخم الأحداث، وهذا الإحساس المخالف للواقع والحقيقة ربما نعمة وفى قول آخر ربما نكبة أو بهدلة على أقل تقدير خاصة عندما يتعلق الأمر بالصبايا والحسناوات، وهذه أمور لها حكايات فى القلب ويفهمها الرجال وسنضع بعضها على الورق وليس كلها طبعًا، ما علينا:

هل أنا الطفل الذى كنته ؟ هذا سؤال طرحه الشاعر الكبير أمل دنقل ولم يجب عليه فى ظنى، ولهذا ظل السؤال معلقًا فوق رأسى وحملته معى فى ترحالى وخبأته فى أسفارى، وكررته وأعدته بينى وبين نفسى مرات عديدة، هل أنا الطفل الذى كنته ؟

لماذا يا أمل دنقل يا ابن الصعيد الجوانى لا تتركنا فى سلام وتدعنا من سؤال الهوية والعمر ؟ هل لأنك رحلت عنا شابًا وتركتنا فأردت أن تذكرنا ؟ ربما، وللخروج من هذا المأزق لنقل إن هذه أوراق الطفل الذى كنته وليس الرجل الذي أصبحته، هذه أوراقه يرويها لنا بصوته ولا تخص سارد هذه الحكايات. وللأسف، هذا أيضا كذب قراح، فلا يمكن الفصل بين الطفل والعجوز سارد هذه الأوراق .

فى مرحلة الطفولة المبكرة، فى سن الثالثة انتقلنا للمعيشة فى مصر القديمة فى شارع مواجه لميدان جامع عمرو بن العاص، على مقربة من كنائس دير أبى سيفين وكذلك كنائس دير المعلقة. ومن شرفتى فى الطابق الأول كنت أرى مئذنة جامع عمرو بن العاص فى صباحى ومسائى أما فى أوقات اللعب، فكان الميدان الذى كنت أظنه فى طفولتى متسعًا جدًا، يوفر لنا متسعًا للعب الكرة الشراب، وإجراء مباريات فى الجرى بعيدًا عن مخاطر السيارات القليلة فى ذلك الحين ومضايقات عربات الكارو، وبعد عدة عقود فى شيخوختي اكتشفت أن الميدان ليس متسعًا بالقدر الذى كنت أظنه وأتخيله فى طفولتي فى سنوات الأربعينات .

وفى هذه البيئة المغلقة التى أشرت إليها، اقتربت من عالم الموسيقا بمفردى ودون إرشادات من أحد فى العائلة أو من الجيران فى سن السابعة تقريبًا، وأنا دومًا أعجب من انشغالى بالأمور الموسيقية في عمر مبكر فى بيئة لا معرفة لها بالفنون، فقد انشغلت بالتأليف الموسيقى والتدوين مرة واحدة فى تلك السن،

وطبعا لم أحقق إنجازات تذكر أو لا تذكر فى هذا المجال أقول لنفسى ضاحكًا حاليًا إن سبب فشلى فى الشأن الموسيقى مرجعه أننى اقتربت من هذا الفن ليس عن طريق الإذاعة المصرية - وهى المؤسسة الشرعية لنشر الفنون - ولكن عن طريق الجنازات، أى والله عن طريق الجنازات، والحكاية أن منطقة جامع عمر بن العاص قريبة من عدة أديرة وعدة مدافن شهيرة، وكانت جنازات كبار القوم من الأقباط تمر أمامنا وفى مقدمتها مجموعات من عازفى الطبول والآلات النحاسية شديدة النحيب والبكاء، وكنت أهرع إلى مواكب الجنازات وأسير خلفها حتى مدافن مارى جرجس دون معرفة اسم الراحل، ومن أشهر الجنازات، التى سرت خلفها أو إلى جوارها جنازة نجيب الريحانى، وكنت لم أسمع باسمه من قبل، ولكنى سرت فى جنازته، وكانت جنازة مهيبة على ما أذكر.

استخرت بالله وأنفقت مدخراتى من الملاليم على شراء صفارة صفيح بها عدة ثقوب لتقديم مؤلفاتى الفريدة، ولكن هذه الصفارة لم تحقق أحلامى بسبب رداءة صناعتها، فادخرت ثلاثة قروش أخرى بشق الأنفس بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية والأزمة المالية الطاحنة، التى كانت تمر بها دول العالم أجمع، واشتريت صفارة أكثر جودة وشغلت بالتأليف، وتلقيت تشجيعًا من المستمعين الذين كانت تشدهم روعة الألحان، خاصة عندما كنت أجود فى اللحن وأضع الصفارة فى ثقب أنفى وأعزف .

فى ساعات الظهيرة فى الإجازة الصيفية كنت أتسكع أمام المقاهى للفوز بسماع بعض السطور من أغنية أو مارش أو معزوفة موسيقية، وكانت الإذاعة تفرد مساحات للعزف المنفرد لكبار عازفى القانون والعود والكمان والمندولين فى ذلك الحين أسعى لتقليد ما أسمعه أو على الأقل أسير على دربه .

المشكلة العسيرة التى صادفتنى فى ذلك الحين أننى كنت أقدم ارتجاليات حسب الموقف والحالة المزاجية لى، ولم يكن فى مقدورى إعادتها للمستمعين أو تحقيق رغباتهم، ومعظمهم من عمال البناء والمحارة وباعة الخضار والفاكهة، كنت أعزف شيئًا ولا أقوى على إعادته، وبحثت الوضع للخروج من هذا المأزق، ماذا أفعل ؟

الحاجة أم الاختراع، ودرست المسألة، ووقفت فى البلكونة لساعات وساعات فى الجو الصيفى الخانق، أفكر وأفكر كما كان يقول الفنان عبد المنعم مدبولى، وأخيرًا اهتديت إلى خطة سحرية، هى وجوب كتابة الألحان التى أضعها، حتى يتسنى لى عزفها مرة أخرى من ورقة أمامى .

استقر رأيى على ضرورة تدوين الموسيقا، وظل السؤال، كيف ؟ وهل تدون الموسيقا حقيقة، وهى تختلف كلية عن اللغة، التى عمادها الكلمات، أظن أننى فى العام الأول والثانى لم أتوصل إلى حل المشكلة، وفى العام الثالث، توصلت إلى حل نظرى مفاده أن الصفارة لها ستة ثقوب، ويمكن إعطاء رقم لكل ثقب، وتوصلت إلى الثورة الرقمية قبل بيل جيت رائد الكمبيوتر والثورة الرقمية فى العالم، وقلت إذا نفخت ثقبًا أسجل رقمه من واحد إلى ستة، وبذلك تكون المعزوفة الرائعة كالتالى ١ ـ ٣ ـ ٥ وهكذا، عزفت وسجلت الأرقام، ومثل بيتهوفن العظيم ـ طبعًا فى تلك السنوات لم أسمع باسمه ـ كنت أجرب اللحن وأعدل فيه وبعد تهيئته وتسويته أبدأ فى كتابة أرقام النغمات، على طريقة ٢ ـ ٥ ـ ٦ وبعد كل جملة أضع نقطة، وعلى الرغم من كل الجهود التى بذلتها فى التدوين لم تنفع هذه الطريقة، وتأكد فشلها سريعًا، لأنى عند إعادة العزف وفقًا لما سجلته من أرقام كنت أسمع شيئًا مخالفًا لما أردته ولا أوفق فى استرجاع اللحن الذى وضعته، وعملت عليه لعدة ساعات، هذه مصيبة، وشغلتنى القضية ؟

من شدة حبى للموسيقا ـ والعشق متاهة وبهدلة ـ لم أدرك أننى لا أمتلك ذاكرة موسيقية تتيح لى فرصة استرجاع ما أسمعه على الرغم من عشقى لسماع الموسيقا التى تهزنى وتلتصق فى صدرى وقلبى ورأسى من الداخل عند السماع، رأسى بمثابة فراغ تغيب فيه الألحان فور انتهاء السماع .

كانت الموسيقا تغيب عنى فى تلك الأيام فجأة بسبب غلق راديو المقهى أو راديو الجيران وتحويل المؤشر إلى محطة أخرى، وأظل أبحث عن نغمة دون فائدة، ولا أقدر على ترديد شىء من اللحن ويصيبنى الفشل التام والإحباط وربما الاكتئاب الذى لم أسمع به .

وعلى الرغم من كل المحاولات الجادة التى بذلتها لم أتوصل إلى النظرية الأساسية فى العلوم الموسيقية، وغابت عنى الحقيقة الساطعة : الموسيقا ليست نغمات فقط ولكن نغمات وزمن محدد لكل نغمة فى منظومة متناسبة حيث لا يكفى تحديد النغمات، ولكن يتعين تسجيل زمن كل نغمة، وهذا ما توصل إليه السلف الصالح فى الغرب والشرق .

توقفت عند مشكلة الزمن وشغلتنى المسألة كما شغلت العلامة آينشيتن قبل توصله إلى نظرية النسبية، ولم أجد من أستشيره حولى، كنت أنزل إلى الشارع فى الإجازة الصيفية للعب الكرة الشراب فى مواعيد محددة ثم الصعود إلى شقتنا والبقاء طوال الوقت وحيداً، لا أحد حولى يمكنه مساعدتى فى حل مشكلة ـ الزمن ـ فآينشيتن مثلا كان يعمل فى جامعات أوروبية قبل رحيله إلى الولايات المتحدة الأمريكية، عندما توقف عند قضية الزمن النسبى والمطلق أما أنا فكنت أقف لساعات فى حر الصيف فى شرفة تطل على جامع عمرو بن العاص، لا معمل تحت يدى ولا حتى راديو، وهو صلب القضية الرئيسية التى تشغلنا، وكأننى أصارع طواحين هواء لا وجود لها، الموسيقا لا تمسك باليدين ولا

تخزن فى صناديق ولم يكن الفينوغراف قد دخل المنطقة بعد، ولم أتوصل إلى حلول لتدوين زمن النغمة الموسيقية، وكدت أمرض بسبب وقوفى لساعات طويلة فى الشمس سارحًا .

لم تسعفنى عبقريتى فى حل مشكلة الزمن، وبعد تفكير عميق وتأمل، عزمت على سرقة طريقة تدوين الموسيقا من الكنيسة البروتستانتية كما سرق بروميثيوس النار من آلهة جبال الأولمب، وبضمير مستريح استقر رأيى على سرقة الطريقة فقط وليس الكتب.

وطبعًا فى تلك المرحلة العمرية لم أكن قد سمعت بحقوق المؤلف أو براءات الاختراع، وكنت غاضبًا من نفسى؛ لأننى لم أتوصل إلى ما توصل إليه السلف الصالح فى حل لغز زمن كل نغمة وقد اكتشفت أن عازفة الأرغن البريطانية فى الكنيسة البروتستانتية وكذلك العازفة المصرية فى الكنيسة الإنجيلية تقرءان من أوراق أمامهما عند العزف، وتأكدت من صواب ما كنت أبحث عنه حول إمكانية تدوين الموسيقا وتبقى لى السؤال : كيف ؟ وماذا فى تلك الأوراق، استقر رأيى كما قلت على ضرورة سرقة طريقة التدوين، وبدأت أتردد على الكنيسة بغرض سرقة الطريقة وفهم القضية العويصة التى تقتلنى وليس بغرض الصلاة، أقبع أمام الأرغن، وأدور حوله متلصصًا، لا أقوى على الاقتراب منه أو النظر إلى الأوراق المفرودة حتى حانت الفرصة، كانت الأوراق مفرودة فى موضعها وغابت السيدة البريطانية الضخمة جدًا التى أخاف منها، ألقيت فى البداية نظرة سريعة ثم دققت فى الأوراق: خطوط مستقيمة، علامات تشبه الشبكة العنكبوتية، وسقط قلبى فى هذه الغابة من الخطوط . خطوط وخطوط وعلامات غامضة ولا وجود لأرقام النغمات من واحد إلى ستة كما تخيلت، وصارت القضية أكثر تعقيدًا، والخجل يمنعنى من سؤال من أهم أكبر منى وينشدون

التراتيل فى الكنيسة، كنت طفلا خجولا جدًا، وفضلت الصمت عن البوح والشكوى وطلب المساعدة، فهذه إنجازاتى التى لا يصح إشراك أحد فيها، عالمى الخاص .

ذهبت إلى الكنيسة ليس لغرض الصلاة، ولكن لمعرفة طرق تدوين الموسيقا خلسة، لم يخطر ببالى سرقة كتاب من الكتب، وكنت خجلا من فعلتى المهيبة، فالناس تذهب إلى الكنائس لتصلى، وأنا القصد، منطقة فقيرة، ولا أحد حولى يعرف شيئًا فى هذه الأمور أو يشغل نفسه بما يشغلنى، ماذا أفعل ؟ استقر رأيى على شد الرحال إلى الكنيسة الإنجيلية، وكان راعى الكنيسة رجل فاضل يدعى القس لبيب مشرقى، يعرفنى، وقلت لنفسى إذا تعقدت الأمور طلبت المساعدة، فعازفة الأرغن ابنة راعى الكنيسة، وهى مصرية، ويمكن الحديث إليها بسهولة وسؤالها عما يشغلنى .

وهكذا تركت الكنيسة البروتستانتية لغرض دنيوى يتعلق بالموسيقا وليس لأسباب لاهوتية، غيرت مذهبى دون رمشة عين . وكان أبى لا يهتم إذا قلت له ذهبت إلى الكنيسة الإنجيلية أو البروتستانتية، فهو لا يفرق بين الكنائس، وكلها لديه سواء أما أمى فكانت تشجعنى على الذهاب إلى الكنيسة القبطية، ويضايقها ذهابى إلى كنائس أخرى، ولكن بالنسبة إلى كانت الكنيسة الأرثوذكسية التقليدية ينقصها أرغن ولا تحقق أحلامى فى الشأن الموسيقى، فتركتها مؤقتًا .

وبعد ظهورى فى الكنيسة الإنجيلية عدة مرات، تقدمت إلى عازفة الأرغن، وشرحت لها مشكلتى مع تدوين الموسيقا وقراءتها، واستمعت لى السيدة الفاضلة - علمت فيما بعد أنها مدرسة موسيقا - وشرحت لى الأمر، وبينت السيدة الفاضلة لى الفروق بين المدونة التى رأيتها فى الكنيسة البروتستانتية والمدونة التى أمامها، فهذه طريقة تدوين الموسيقا وفقًا لطريقة عربية شرقية مبسطة،

أما طريقة التدوين الغربية فهى معقدة وتحتاج إلى تدريبات كثيرة، وساعدتنى على قراءة المدونة العربية، وعزفت شيئًا أمامها على الأرغن ـ طبعًا بصعوبة ـ لكن المهم أننى فهمت الطريقة . وعلمت منها أن النغمات الستة التى رقمتها على صفارتى، لها أسماء معروفة، هى : دو ـ رى ـ مى ـ فا ـ صو ـ لا ـ سى، وطلبت منى حفظ هذه الأسماء بدلا من القول واحد ـ اثنين كما كنت أفعل .

وعرضت الأستاذة وداد لبيب مشرقى أن تعلمنى شيئًا من القواعد الموسيقية كل أسبوع، ومنحتنى كتابًا هدية، وفرحت بعرضها وانضممت إلى فريق الترتيل فى الكنيسة الإنجيلية لبعض الوقت .

رحلة طويلة بذلتها لمعرفة بعض أسرار الموسيقا، وتوجت رحلتى فى النهاية بالفهم واستراح قلبى من هم ثقيل، وهو كيفية تدوين الموسيقا وأقول توجت بالفهم وليس فى البراعة فى العزف أو التأليف، فقدراتى فى هذا المجال كانت محدودة وما زالت محدودة بشدة . وفى هذه الرحلة تفرغت للتدريب على قراءة النوتة الموسيقية وحدى وبعدها

فى سنوات بدأت عزف الأرغن فى الكنيسة البروتستانتية فى بعض الأيام عند غياب كبار العازفين .

وفى هذه المسيرة كنت أعتمد على قراءة النوتة ولا أعزف ارتجاليًا، ومن هنا تمكنت من الالتحاق بمعهد الموسيقا العربية فيما بعد .

الحرائق لحقت بجسدى مبكرًا

استعادة أحداث قديمة أكبر حماقة لأنها سباحة عكس التيار، وقد انتقد الكاتب السويسرى الشهير فريدريش دورينمات أية

محاولة لكتابة مذكرات يومية، وفنن رفضه لهذا الاتجاه فى مقولات منطقية شديدة الثراء، وسوف نترك أقوال دورينمات حاليًا فنحن فى مرحلة الطفولة المبكرة، ونعود إلى دورينمات فيما بعد فى سنوات النضج.

أنا هنا لا أعترض على مقولات شيخ المسرح السويسرى، ولكننى أتجمل أتحدث عن نفسى، ولا مانع لدى من الاعتراف بأن استرجاع أحداث قديمة حماقة كبرى، وأتفق مع شيخنا دورينمات فى هذا الشأن، ولكن على شريطة الفراغ مما فى جعبتى وما جرى لى. ففى حالتى توجد ضرورة لذكر ما وقع لى تارة صدفة، وتارة بسبب التقاليد الجهنمية، فقد أصابتنى الحرائق فى جسدى مرتين فى طفولتى وأنا أقل من خمس سنوات من عمرى . أليست هذه أحداث جديرة بالذكر أيها الجد الفاضل يا عم دورينمات ؟ هل حرق جسدى ليس حدثًا مهمًا جديرًا بالتسجيل ؟

هذه واحدة من أقدم الحكايات القديمة التى لم أدونها فى حينه ولكننى أتذكرها، فهى تتعلق بجلدى، وتعود إلى ماض سحيق وعمرى حوالى عامان .

كنا نسكن فى الجيزة وقتها، وحرق جانبى الأيسر بأكمله من القدم حتى رقبتى، وذلك بسبب عرس لأحد معارف والدى، والحكاية كما سمعتها فيما بعد فى أوساط العائلة، أن العائلة شغلت بإعداد الطعام لهذا العرس، أشعلت بوابير جاز البريموس فى أنحاء البيت ووضعت على الأرض، ونظرًا لكثرة الموجودين وضجة بوابير الجاز، وروائح الطبيخ الحارقة، أخذتنى موجة من الصراخ المجنون، فوضعت في سرير متحرك له سور بالقرب من وابور جاز كان قريبًا من السرير، كنت أصرخ وأهز السرير بعنف ووقفت فى السرير وملت به ومن شدة صراخى الأهوج وحركتى الغاضبة سقطت فى طاسة زيت تغلى فوق وابور الجاز على جانبى الأيسر .

ما حدث من هيصة وصراخ فى البيت يمكن تخيله، الذكر الأكبر المدلل فى العائلة سقط فى صينية بطاطس تغلى، يا للمصيبة، هزول أبى بى فى الطرقات وأنا أصرخ، وأتذكر أيضًا أن أبى قال لواحد من معارفه فى الطريق فى شارع المحطة إنه لن يحضر حفل الزفاف بسبب سقوطى فى الزيت المغلى .

أتذكر صراخى وآلامى وهرولة أبى، والموضع الذى حادث فيه أبى زميله ولا شىء آخر .

معذرة يا عم دورينمات، هذه واحدة من أبعد الذكريات فى بئر الحكايات، الحروق طابت مع كر السنين، وما زالت بعض آثارها على جانبى الأيسر فى بقعة تحت الذقن، وبقعتين على الذراع، وفى صباى كانت ظاهرة ومتسعة وتلفت النظر .

لا أتذكر إلى أين حملنى أبى وإلى أى طبيب خاص أو مستشفى توجهنا، أتذكر فقط صراخى والمكان الذى توقف فيه أبى لعدة ثوان ليعلن لصاحبه أنه لن يذهب إلى العرس .

ضاعت كل التفاصيل التى تتعلق بمداواتى من الحرائق، ولا أتذكر حاليًا قدر الآلام التى قاسيت منها بعد ذلك، ولم يتبق لى سوى : صراخى المجنون الذى أتذكره، صرخاتى كأنها وقعت بالأمس القريب فى أذنى أما رحلة العلاج فقد نسيتها تمامًا، وفيما بعد جمعتنى صداقة عميقة بهذا العريس، الذى كاد يتسبب فى هلاكى فى صغرى، والرجل فى الحقيقة لا ذنب له فيما وقع لى .

هل تشاجر أبى مع أمى وخالتى بعدها بسبب إهمالهما ؟ لا أعرف، كنت غارقًا فى الصراخ ساعتها، وهذا ما تبقى لى فى أيامى، وما أراه وأسمعه حاليًا فقط، أما التفاصيل كما يقول عمنا دورينمات فقد سقطت فى بئر النسيان لحسن الحظ أو لسوء الحظ، لا أعرف ؟

السباحة ضد التيار ليست ميسرة، وأظن أننى امتلكت دومًا ذاكرة قوية تسعفنى عند الرجوع للشراب من مياه البئر الراكد - بئر الذاكرة - وحمتنى من النسيان، وفى الحضانة والمدرسة كنت أعانى من هذه الحروق التى كانت ظاهرة للعيان وتشوه جسدى . عشت مع هذه الحروق، حتى اختفت وتقلصت واقتصرت على عدة بقع صغيرة .

وقعت فى صينية بطاطس فى الزيت المغلى، أصابتنى حرائق، وشفيت منها، هذا كل ما فى الأمر، وهذه الحادثة تختلف تمامًا عما وقع لى بعدها فى سن ثلاث أو أربع سنوات، ولا تزال تفاصيلها تدهشنى وتصيبنى بنكد شديد، فالحادثة الثانية تكاد تصل إلى تخوم جريمة قتل متعمد وعن غير قصد طبعًا، وتسببت فيها أمى - تلك المرأة الصعيدية شديدة المراس غليظة الطباع .

والحكاية أننى ألحقت بحضانة مصرية قبل ذهابى إلى الحضانة الإنجليزية فى جزيرة الروضة، وكانت الحضانة المصرية عبارة عن شقة بسيطة لا ملاعب ملحقة بها، قريبة من البيت، وفى مواجهة خط سكة حديد حلوان، ولعدم وجود ملاعب فالحضانة عبارة عن غرفة واحدة متسعة ودورة مياه فقط، كنا فى أوقات الفسحة نخرج إلى الطريق لنلعب .

خط سكة حديد حلوان فى ذلك الحين لم تكن له أسوار، وكنا نتسلل إلى قضبان السكة الحديد لجمع الزلط الملون لنلعب به .

كانت التحذيرات التى تلقيناها من الأهل والمعارف والجيران : عدم الاقتراب من قضبان السكة الحديد مطلقًا خوفًا من القطارات، لكن الزلط الملون كان يشدنى وأتسلل إلى السكة الحديد للبحث عن زلطة ملونة متساوية الأطراف لأضمها إلى مجموعة زلط كنت أخبئها فوق السطوح وألعب بها عند عودتى من الحضانة.

لم يستمر الأمر طويلا، فقد وشى بنا أهل الحضانة والجيران وعلمت أمى بهذه المصيبة، فأعدت لنا مذبحة مثل مذبحة القلعة حين فتك محمد على باشا بالمماليك.

أعدت أمى محرقة لنا حتى نصبح عبرة لأطفال الحضانة والمنطقة والبر بأكمله، ربطنا فرادى بالحبال فوق السطوح، أنا وأختى الأصغر منى التى كان من ضمن مسئولياتى العناية بها، واثنان من أطفال الطابق الأسفل فى البيت، وبعض أطفال الجيران، وأحضرت والدتى وابور الجاز بريموس، وسخنت الملاعق حتى احمرت ، وكاد يشتعل معدنها ولسعنا بالملعقة المحماة فى كعوب أرجلنا.

قامت أمى بهذه المهمة ولم يرمش لها جفن وسط تهديدات وتحذيرات من العودة ثانية إلى قضبان السكة الحديدية، وهذه العملية - عملية الحرق - طقس معروف لدى الصعايدة ويجرى فى البيوت بحرق قفا المريض المصاب بالحمى أما حرق الكعوب والسيقان فى حالتنا فقد كان من اختراع أمى، وأذكر أن سيدة فى الطابق الأول رفضت الاشتراك فى هذه المحرقة، وتركت الأمر كله لأمى بدلا منها، ولم تقدر على حرق كعب ابنها وابنتها، وسلمت الأمر لأمى .

وثبت فيما بعد أن أمى أظهرت عطفاً عظيمًا وشفقة على بقية الأطفال فيما عدا أنا، كان لسعهم بالملعقة المحماة خفيفًا، أما أنا فقد قامت بحرق كعب رجلى فى قسوة، قامت أمى بهذه المهمة مثل جراح جرى جراحة لواحد من ذوى القربى، ويتقن عمله ويتفنن ويبدع، حرقتنى أمى بالملعقة الساخنة، وتفوقت وبزت الأخريات فى القسوة.

طاب جميع الأطفال فى أسبوع أما أنا فأشرفت على هلاك مؤكد، أصبت بالحمى والهذيان وخضعت لعلاج فى مستشفى، ولأنى

الذكر البكر فى العائلة شنت حرب هوجاء على أمى، التى كانت تبكى نهارا وليلا خوفًا من موتى، وبسبب اتهامها من جميع الأقارب بمحاولة قتلى .

وبعد فترة علاج نصح طبيب بضرورة نقلى لمكان آخر لتغيير الجو مع استمرار تطهير الحروق فعدت إلى الجيزة ثانية عند خالتى وزوجها بعيدًا عن أمى. وفى الجيزة التى كنت أحبها منحتنى خالتى وزوجها الحنان الذى افتقدته وشفيت بعد عدة أسابيع، لكننى رفضت العودة إلى مصر القديمة وكرهت الحضانة، وللخروج من هذا المأزق، رأى والدى نقلى إلى الحضانة الإنجليزية فى جزيرة الروضة، فقبلت العودة إلى مصر القديمة . وفرحت بالحضانة الجديدة، فالحضانة الإنجليزية كانت متسعة وبها ملاعب، ولا توجد قطارات قريبة منها تجرى وتدهس الناس .

وأنا حتى هذه اللحظات لا أفهم سبب تلك القسوة التى ميزت أمى فى مسلكها معنا وقد عرف عنها الطيبة الشديدة فى مواقف أخرى، بل وكانت تفخر بأنها ظلت لعدة شهور بعد مولدى تشرب قطرات من بولى كل يوم تيمنا لى بالسعادة والصحة وفق تقليد قديم معروف يزعم أن شرب بول الرضيع فأل حسن وفيه بركة، وعندما سألتنى زوجتى السويسرية فيما بعد عن سبب حرق كعبى ورويت لها القصة قالت إنها سوف تتشاجر مع أمى بسبب هذه الفعلة، فقلت لها ضاحكًا : هذا هو الشرق الأوسط يا سيدتى.

محمد البساطى

فى كل مرة أتحدث عن تجربتى فى الكتابة أجدنى أقول كلامًا مغايرًا. وقد يعنى ذلك أن العملية الإبداعية أكثر مراوغة وإبهامًا مما أعتقد. وأدهشنى لدى قراءة بعض تجارب المبدعين مع الكتابة هذا الوضوح والحسم الذى يصلون إليه فى تحديد رؤيتهم، وقدرتهم على الإمساك بالخيوط الأساسية فى إبداعهم.

ما يقودنى أثناء الكتابة أشياء صغيرة أشبه ببصيص ضئيل من النور لا يكشف شيئًا، ولا يصلح مادة للحديث. وبعد أن أنتهى من الكتابة لا أتذكرها، ويظل العمل مغلقًا أمامى. مرة وحيدة جلست لأكتب رواية. أعددت لها وفقًا لما قرأته من تجارب بعض الكُتَّاب الذين أحبهم، استغرق الإعداد والتخطيط شهورًا: مذكرة وافية عن كل شخصية. ملامحها. انفعالها. الأحداث. وصف موجز لها. حتى مضمون الرواية وضعت له خطوطًا ليصير أكثر إحكامًا. وبعد أن أصبح كل شىء معدًا للكتابة، أحسست أن الرواية قد كتبت ولم يعد هناك ما أضيفه.

حين أتحدث عن نفسى أقول إننى من جيل شهد أحداثًا وتقلبات يندر أن تجتمع فى عمر واحد، عاصرنا أربع حروب لتحرير الوطن،

وثورة بكل طموحاتها، وعشنا انكسارها وتشظيها وارتدادها، والآن نعيش حنينًا لماضٍ لا أظنه سيعود. وقد يوضح ذلك سمات نلمحها فى الكتابة الستينية من أعمال عن السجون والمعتقلات، والعجز وعدم التواصل، وأعمال أخرى تبحث عن الهوية وجذورنا العميقة.

فى عام ١٩٥١ بداية وعيى بالأحداث حولى، وكنت فى الثالثة عشرة من عمرى، وأعيش فى قرية نائية بالدلتا. كنا نخرج فى مظاهرات تهتف بسقوط الإنجليز. تبدأ المظاهرة بخروجنا من المدرسة وتنتهى بعودتنا إلى بيوتنا، ويأتى اليوم التالى وكأن شيئًا لم يحدث.

فى يوليو ١٩٥٢ سمعنا أنه قامت ثورة فى مصر، وتغير نظام الحكم، ونسينا الأمر، وكنا لا نزال نخرج فى مظاهراتنا البائسة نهتف بسقوط الإنجليز.

وفى عام ١٩٥٣ جاءت الثورة إلينا، فوجئنا ذات صباح بطابور من عربات الجنود تقودها عربة جيب، وتحمى مؤخرتهما عربة مصفحة بهرتنا بفولاذها ومدفعها. تأملنا الجنود فى فضول، واستمعنا إلى قائدهم بعد أن جمع له الخفراء ما يستطيعون من الأهالى فى ساحة واسعة. تحدّث عن الأهداف التى تسعى إليها الثورة، وأكرمناهم باعتبارهم ضيوفًا على البلدة. فخرجت صوانى الطعام من البيوت الكبيرة. ورحلوا.

فى هذه السنوات قرأت طه حسين، وعبدالرحمن الشرقاوى، ويوسف إدريس، وجذبنى إدريس كثيرًا. كانت شخصيات قصصه ممن يعيشون بيننا.

فى عام ١٩٥٦ رحلت إلى العاصمة للالتحاق بالجامعة. بدأت أتفهم الثورة وأتحمس لها. وقرأت نجيب محفوظ والحكيم ويحيى حقى، وعرفت الطريق إلى الآداب الأجنبية.

كنا فى سنوات الخمسينيات. تلك الفترة العجيبة فى تاريخ العالم، التى اشتعلت بالرغبة فى التغيير والتحرر من كابوس التبعية والاستعمار. نتابع أخبار الثورات فى البلدان الأخرى ونخرج فى مظاهرات صاخبة نهتف لانتصاراتها، ونعكف فى المكتبات على القراءة فى نهم شديد.

أذكر أن أول قصة قصيرة كتبتها كانت عقب قراءتى لقصة «القتلة» لهيمنجواى، حين أعدت قراءتها بعد كتابتها بأسبوع أحسست أنها تقليد ردىء لقصة هيمنجواى، ومزقتها، ولم أقرب الكتابة بعد ذلك لمدة أربع سنوات.

نهتف للثورة والصمود فى عام ١٩٥٦، ونعدو وراء سيارة عبدالناصر المكشوفة فى ليل القاهرة مطفأ الأنوار بسبب الحرب، ونصيح: «حنحارب.. حنحارب».

نهدأ سنوات، وأرحل فى عام ١٩٦٠ للعمل فى أسوان. وهناك بدأت محاولتى مرة أخرى للكتابة، أذكر أننى كنت أقضى الليل جالسًا فى مقهى على المحطة، أرقب القطارات تأتى وتذهب. فى هذا المكان كتبت الكثير من القصص القصيرة، كنت أكتب تحت وطأة رغبة لا تقاوم، وبعد أن أنتهى من قصة لا أشعر برغبة فى قراءتها أو إعادة كتابتها. وعندما حاولت بعد عام من الكتابة أن أقرأ بعضًا منها أحسست أنها بلا طعم أو لون، وكنت واعيًا لعيبها الأساسى. كانت تفتقد الملامح المصرية ومزقتها.

فى عام ١٩٦٢ عدت إلى القاهرة وبدأت محاولة أخرى للكتابة، كانت أفضل من المحاولات السابقة. ألاحظ بعد العديد من القصص التى نشرت، أننى رغم السنوات الطويلة التى عشتها فى المدن مازلت أكتب عن قريتى وناسها. ويبدو لى أن سنوات الصبا تكاد تكون هى الحاسمة فى تشكيل وعى الكاتب، تتراءى لى تلك

الأمكنة والشخوص التى عايشتها، تتراءى بصفاء غامر وقد تخلصت من شوائب المتغيرات.

أول رواية كتبتها ـ التاجر والنقاش ـ كانت عقب نكسة ١٩٦٧. كنت فى نقابة الصحفيين بالقاهرة أستمع لخطاب التنحى، بكاء وعويل، وانهيار على المقاعد، ولا أحد يواسى أحدًا، وانفجار رهيب فى الشوارع وكأن القاهرة خرجت بأجمعها تطالب الزعيم بالبقاء والصمود. تلك الأيام التى لا تنسى. رغبت بعدها أن أرسم وجهًا مصريًا، وقورًا، شديد الهيبة، بملامح عميقة من الألم. كنت أبحث عن شكل مناسب لقصة قصيرة، ولسبب ما يتصل بتكوين الشخصية، رأيت نفسى أستدعى من ذاكرتى مكانًا شاهدته فى واحة سيوة، وأظنها المرة الوحيدة التى كتبت فيها رواية خارج مكانى المألوف. أثناء كتابة القصة تولدت شخصيات أخرى، وتشكلت أحداث جديدة لم تستوعبها، فكتبت قصة أخرى وأخرى، بدت أشبه بمشاهد فى عمل لم ينته.

لاحظت فيما بعد أننى لم أسع يومًا لكتابة رواية. يبدأ الأمر دائمًا بكتابة قصة قصيرة ـ هذا اللون من الكتابة الذى أحبه ـ وتبدو القصة وكأنها لم تحتو العالم الذى تدور فيه أحداثها، أو تأتى شخصيات جديدة تفرض نفسها بإلحاح أحس معه أنه لا يمكن للعمل أن يستغنى عنها، وتحفر الرواية مسارها مشهدًا بعد الآخر.

فى كل مرة أنتهى من كتابة رواية يجتاحنى إحساس بأنها كانت مغامرة تركت نفسى لها، أرقبها فى فضول وهى تنمو وحدها. بعكس القصة القصيرة التى تأتى كالوهج الخاطف ورغم ذلك أحس من الجملة الأولى أننى أقودها وأسيطر عليها.

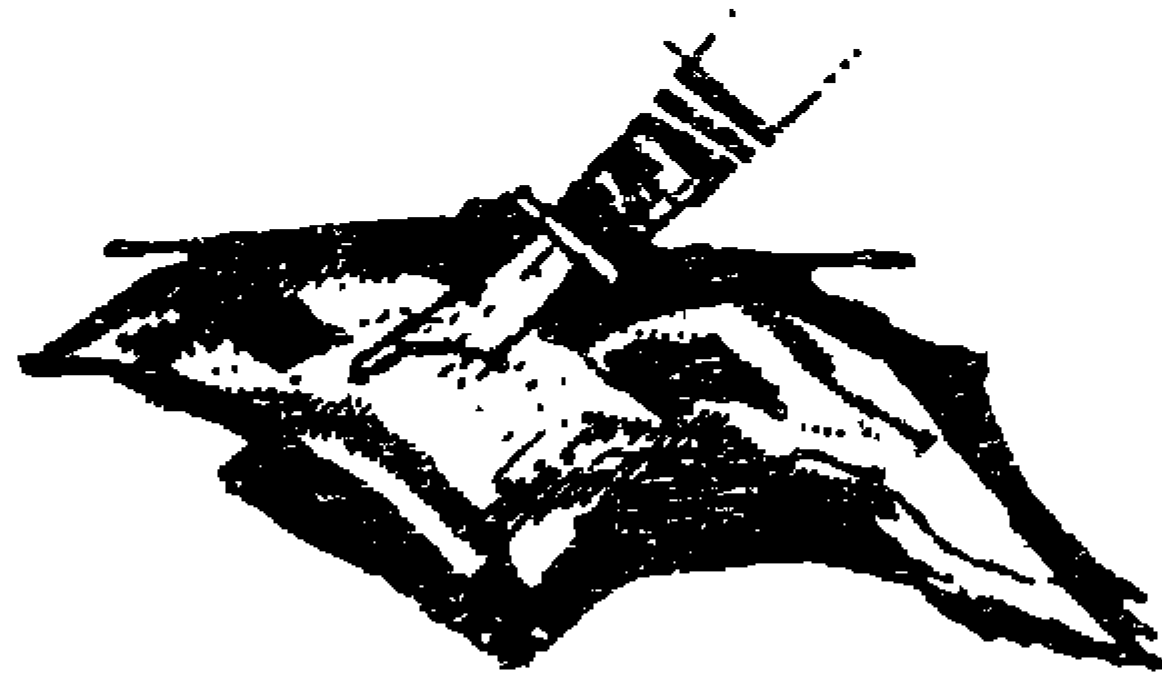
عدت لنكسة ١٩٦٧ فى عمل آخر رواية «بيوت وراء الأشجار» بعد أن شاهدت المهجرين من مدن القناة. كانوا قد أخلوا هذه المدن استعدادًا لحرب الاستنزاف ووزعوهم على بلاد الخط الثانى من المواجهة، ومنها بلدتى، وعلى بلاد أخرى فى عمق الوطن، كانوا يعيشون فى المدارس وباحات المستشفيات، والقادر منهم كان يستطيع أن يؤجر بيتًا.

نعيش انكسارًا ألمحه فى وجوه من عرفتهم، غير أن هناك أيضًا ذلك التصميم ـ وقد أحسسنا للمرة الأولى أننا فى حالة حرب ـ وهو ما حاولت أن أكتب عنه فى رواية «بيوت وراء الأشجار»، كانت الفكرة فى البداية أن أكتب عددًا من القصص القصيرة تتناول المهجرين واغترابهم، وعندما بدأت فى كتابة القصة الأولى تشكلت خطوط الرواية قبل أن أصل إلى نهاية القصة. كتبتها فى سهولة، كانت المشاهد تتوالى فى يسر وأنا أتحرك فى أماكن ألفتها وبين أناس أعرفهم.

فاجأتنا حرب ١٩٧٣ جاءت على غير توقع، وبعد أن بلغ بنا اليأس ذروته، وعقب ضجتها حل صمت مريب. كان رئيس البلاد فى أوج لمعانه، يقول: إنها آخر الحروب، وإنه لا بديل عن السلام، وجانب كبير من الأوطان لايزال محتلاً، وتحدث كثيرًا عن اشتراكية الفقر التى ذهبت إلى غير رجعة، واشتراكية الغنى التى نعيشها الآن. امتد الصمت المريب ونحن نرى كل مكاسب الثورة تذروها الرياح، وأوضاعًا كنا طرحناها خلف ظهورنا تعود أشد شراسة مما كانت. وسرنا فى متاهات السلام، ولم نخرج منها بعد، وتهاوى عدد من مبدعينا، لم يتحملوا، سقطوا ما بين مرض واكتئاب. محمود دياب، نجيب سرور، أمل دنقل. مشوار طويل. نصف قرن من النضال والآلام والتمزق، ثم الصمت التام.

في عام ١٩٩٣ استعدت أحداث تلك الفترة التي أعقبت حرب ١٩٧٣. أردت أن أكتب عملاً أصور فيه تلك الأحاسيس المريرة، التي لا تفصح عن نفسها لشدة وطأتها. وكالعادة كانت قصة قصيرة عن صياد عجوز يتجول بلا كلل في البحيرة، وعندما يحس يومًا بالوهن واقتراب الموت يبحث عن شاطئ ويحفر حفرة يجلس بجوارها حتى تأتي اللحظة. غير أن القصة تطورت بشكل لا أفهمه حتى الآن إلى رواية «صخب البحيرة».

وأقول في النهاية : إنه من الصعب أن أتحدث عن تجربتي الروائية. فكل رواية كتبتها جاءت بالصدفة. ومازلت أحاول.



الرواية، الكتابة: تأملات شخصية

أحمد أبو خنيجر

أن تكون عاشقًا، هذا معناه ببساطة، أن تؤمن بالخرافة، ولديك من القوة اللازمة لتحمل كل ضربات الحب الموجعة، والإحباطات المتتالية، التى سيقوم الهوى بإنتاجها، ربما وكثيرًا لن تحتاج إلى ذلك التعقل الهادئ، الذى يتيح لك الفرصة كى تراجع مواقفك، أو تفكر بالانسحاب عندما تزداد الخسائر، لكنك وبالعناد اللازم لن تفكر سوى بالنقلة التالية، متناسيًا كل الإخفاقات السابقة.

بالمثل كما قيل: لا يمكن نزول البحر مرتين، وفى رواية: النهر. فإما الماء تغير وغادر موضعه، أو أن أجسادنا ذاتها تغيرت، فكيف يمكننا أن نكرر ذاتنا بعد مرور الزمن، الذى يسمنا بعلاماته الواضحة والقاسية، وبغض النظر عن المواضعات الإنسانية وهشاشتها القاتلة، فهل نحن نحن؟ كما كنا من لحظات.

وأيضًا العشاق لا يصدقون سوى أنفسهم، ومشاعرهم، ومهما قيل، ومهما حاول الآخرون تقديم العون والنصيحة، التى تكون صافية و بلا غرض فى أحيان كثيرة، لكن لا يمكن الاعتماد فى

أمور تخص العشق على أحد، لأن هذا الأحد ببساطة هو خارج التجربة، وغير مدرك لكافة أبعادها، إن القدر الذى يشق دروبًا مختلفة للبشر، هو من يجعل التجارب مختلفة، حتى وإن بدت فى ظاهرها متكررة، لكن فى عمقها الأصيل هى بالتأكيد شديدة التباين والاختلاف، وجديرة بمعاركة محكاتها القاتلة، والباهظة التكاليف، مهما كان الأداء، والنتائج المترتبة عليه.

فى الفن كما فى الحياة، لا يمكن التقدم إلا عبر الحب، أو العاطفة النقيض: الكره. انظر مثلا لكل الأفعال العظيمة، يعنى إيه عظيمة دى؟ ستجد دائمًا من يقف خلفها، لكن العاطفة وحدها غير كافية لإخراج الأفعال من حيز التصورات والأمانى إلى الواقع الفعلى، إن ذلك بالتأكيد يحتاج إلى القوة و الصرامة و الانضباط الشديد، ببساطة المجهود الجبار لتصبح الأحلام واقعًا، نحن نعرف أن الحلم يبقى حلمًا مادمنا تحت الأغطية نيامًا، و لكى نحققه علينا أن نستيقظ أولا، ونرمى من فوق البدن المتكاسل أردية الدفء والخمول اللذيذ، ثم نخطو بجدية بالغة نحو تحقيق ما حلمنا به.

هل أتحدث فى باب الأحاجى والألغاز؟! أم أن الأمر واضح، ولا يحتاج إلى عناء الشرح و التفسير، إن العشق يا سادة هنا، يخص الفن، الأدب، الكتابة، لكن دعونا نبدأ بداية مختلفة، أقصد أكثر بساطة وتحديدًا.

البداية، تبدأ بسؤال قديم، لكنه صالح دائمًا، ربما يجب تحريكه قليلا باتجاه ما نحن بصدده الآن، بالطبع الرواية؛ السؤال حول الكتابة، و دوافعها و طرقها الغامضة، والتى لا ندرك بالتحديد متى قادتنا نحو الفخ، معذرة؟ نحو الفن. أعتقد أن إجابتنا على هذا السؤال ستكون متبدلة دومًا، كل واحد حسب حالته، لكن وقد علقنا بالفعل، إذًا علينا تحريك الفرس نحو المربع الثالث، أى الرواية، لماذا؟ ومتى؟ و كيف؟.

سيظل السؤال دائمًا مربكًا و محرجًا لى، ليس بوصفه دالا على قلة الذوق والأدب. لكن بوصفه مطالبًا بدقة وتحديد ووضوح، كلها بالتأكد تقع خارج نطاق الأدب والفن، لأن ما يمكن تسميته بتحديد الطريق، لا يمكن أن يخضع للشروط ذاتها التى يخضع لها التخطيط لشراء حذاء مثلا.

كنت أحاول فى مرات كثيرة أن أوحى بإجابة منطقية، تعتمد على التسلسل و التطور الطبيعى للأشياء، فإذا كنت قد بدأت بكتابة القصة القصيرة، فالمنطق يحتم وفقًا لسنن التطور، أن أذهب إلى كتابة الرواية، وكأنما الأمر يحتوى على منطقية قابلة للتصديق، كنت فى هذا الوقت أحاول أن أدعم إجابتى ببعض الثقل والعمق والفلسفة. إن أمكن، وذلك بقول: إن العالم كان منَ حولى واسعًا وعميقًا ومعقدًا، و لا أستطيع الإمساك بكليته، و كانت القصة، كحل، تقدم لى جزئيات هذا العالم كى يتم تأملها و الإلمام بتفاصيلها، وتفاصيل العالم المشتت من حولى، وكانت القصة القصيرة هى الحل العبقرى لجمع هذا الشتات.

أو قد تكون الإجابة من نوع: الشباب، والحركة السريعة، العجولة، ربما الملل، وعدم وجود حوافز الاستقرار، هو ما دفع فى البداية نحو القصة القصيرة؛ ربما توجد إجابة ثالثة ورابعة، لكن بقليل من التبصر سنجد أن كل ما سبق ذكره، وإن بدا صحيحًا، لا يزال قائمًا حتى الآن، فلا تم القبض على تفاصيل العالم، و لم تجمع أشلاؤه كما فعلت إيزيس، لا الملل رحل، بل هو قائم ومكثف؛ أما الاستقرار، إذا حدث؛ ثم كيف يمكن الإجابة على هذا التطور، وبعض الكُتَّاب بدءوا بكتابة الرواية، دون القصة فى البداية، إلى ماذا تطوروا؟!

الآن وبعد ثلاث روايات، ورابعة أعمل فيها، لا أقدر على تحديد إجابة كاملة وقاطعة، لكن الملاحظة الجديرة بالتأمل هى أن كتابة

القصة القصيرة تباعدت، لكن الحنين إليها لا يزال طاغيًا؛ فى أحيان كثيرة أكون جاهزًا لكتابة قصة، ثم تبدأ المراوغات، و إقناع النفس أنه يمكن كتابة هذه القصة ضمن الرواية التى أعمل فيها، وصدقونى هذا لا يحدث إلا نادرًا.

قبل أن أبدأ العمل فى «نجع السلعوة» كنت جربت عددًا لا بأس به من روايات ستظل حبيسة أوراقها، كنت أصل للمنتصف، أو أقارب من الانتهاء من المسودة الأولى، ثم أفقد اهتمامى كلية بها، وذلك لأسباب تتكشف أثناء الكتابة، فمثلا، بينما كنت أوشك على الانتهاء من الفصل قبل الأخير من رواية «حجر على ماء»، توقفت، ذلك أنى وجدت نفسى مخلصًا لكتابة الستينيات، نفس همومها ونزواتها وضرباتها الموجعة، و للمفاهيم الثقافية ذاتها، فألقيت القلم، و كان علىّ أن أبدأ فى عمل جديد.

فى كل مرة يكون الخوف و الحذر و القلق، هم من يؤجلون البداية، لكن ما أن أنطلق حتى يأخذنى الاندفاع إلى مداه الأقصى، و هذا أيضًا لا يمكن التعويل عليه، لأن الشك والملل واقفان ومتربصان على بعد خطوة.

«نجع السلعوة» كانت بداية مختلفة، وبعد العمل على عدة مسودات، و هذا غير مقلق لى، وهو ما سوف يتكرر فى الروايات التالية: فتنة الصحراء، العمة أخت الرجال، وأخيرًا خور الجمّال التى أعمل عليها الآن.

إن الفضيلة الأساسية التى تحتاجها الرواية فى ظنى، هى الصبر، وطولة البال، والإنصات الجيد لهمس الأصوات الخافتة، والتمعن الكافى فى الرسائل غير المعلنة، إن الظل، الظلال، أجدر بالتأمل من الوضوح التام للأشياء التى تُكّون الظلال، ذلك أن الظلال هى ما تصنع الحكاية، و تكسبها القدر اللازم من الدقة والمصداقية للظن بحدوثها.

سيكون مهما هنا أن أقول، وهو رأى مشكوك فيه، بالطبع، إن ما نكتبه ليس ما نراه، أو حتى عشناه، أو سمعناه، كما هو فى واقعه؛ لكننا نكتب تصورنا عن الذى حدث، أى فى ظلاله المتضاعفة.

لم أدرك، أو لم أكون أعلم مصائر الشخصيات: سعاد و القلام، أو الغريب فى نجع السلعوة حين بدأت، و الحال نفسه مع العمة والعجبان عثمان، و الجمل و الجمّال الصغير الذى تُرك وحيدًا داخل وادى الحيات، فى الأعمال التالية؛ فقط كنت أبدأ من مشهد، أو رائحة، أو جملة عابرة، أو تصور مراوغ، لكنه كاف كى يجبرنى على البدء، ومهما حاولت المراوغة، فى الختام علىّ التسليم، والوقوع فى العشق، دون إرادة، أو إدارة، فقط علىّ تحمل كل العقبات والنتائج، السؤال الآن: هل دائمًا يكون العاشق مدفوعاً بتحقيق أربه من المعشوق، أو أن ما يسيطر عليه هى الرغبة فى البقاء فى حالة العشق ذاتها، دون أن يكون المعشوق هدفه الدائم والوحيد؛ هى لفتة بسيطة ترتد بعدها شخصًا مختلفًا، معبأ بالطاقة اللازمة و الجرأة للإمساك بالقلم و كواجهة الورق الأبيض.

المسودة الأولى هى الركيزة الأساسية التى ينبنى عليها العمل، هنا محاولة للكشف عن هذا الغامض، والخبىء، والذى غالبًا لا تستطيع هذه الكتابة الوصول إليه، لكنها كافية كى تحدد الطرق والمناطق المناسبة للحفر و التنقيب، وقد تكشف المسودة الأولى أن ما تم البحث عنه مجرد تراب تحت التراب، ولا يحتاج كل هذا العناء، كثيرًا ما نرمى بالشباك فى البحر وتعود خاوية، أو بأشياء قديمة، هى لأناس آخرين، وقد علاها الصدأ والتآكل، ليس هذا سيئًا، لأنه سيفيدنا فى التجارب القادمة، إذ عبر الخبرة، يمكن تحديد مناطق الصيد بدقة و مهارة أشد؛ تبقى إذًا المسودة الأولى دليل حاسم على إنجاز جزء كبير من العمل، لكنه ليس العمل الأساسى والنهائى، فلا يزال الشوط بعيدًا، والدرب أكثر وعورة وخطورة.

تـأتى مـشـورة الأصـدقـاء من الـكُتَّـاب وغـيـرهم، ومن الخـبـرة السـابقة، و الوعى و الشك الدائم، و التـأمل الملازم للعمل، الخطوة التالية التى تسبق الشروع فى المسودة الثانية، حقيقة لا أقدر أن أحدد عدد المسودات، كل حالة وظرفها الخاص، فقط علىّ أن أقول إن هذه المسودات قبل النهائية لا يمكن تقديمها للأصدقاء لقراءتها، لكن المناقشة تكون غالبًا نظريًا حول الموضوع، أو المناطق الشائكة التى تحتاج لإنارات خارجية، لكن نسخة القراءة التى سيقوم الأصدقاء بالتعليق عليها، هى المسودة قبل النهائية، و هى التى تحصل على نسبة عالية من رضائى الفنى، و بعد تجميع مختلف الآراء والاستماع لجميع المناقشات، بالإضافة للمراجعة الذاتية القاسية و المدققة، أجلس للعمل فى المسودة النهائية، والتى يمكن أن تصبح كتابًا فى يوم من الأيام.

فى المسودات المتتالية، يتم العمل على اللغة، التكنيك، الرؤية، هناك هاجس غامض يقود العاشق تجاه ديار المعشوق، الكائن فى نهاية المتاهة، والتى على العاشق أن يقطعها بقوة يقينه الذاتى، وبأن الحبيب لا يزال بانتظاره، أو لعله محبوس، سجين، وفى انتظار من يفك وثاقه، كى ينطلق فى رحاب الكون.

حين رأيت الكتب لأول مرة، كبيرة وضخمة، وكنت طفلا بالابتدائى، ولم أكن قد رأيت من قبل سوى كتب المدرسة، وكان والدى قد بنى لنا بيتًا جديدًا، وهناك أخرج الكتب التى كانت مركونة عند الجدة، والدته، هالنى الحجم ودقة حجم الكتابة، ولون الورق و الأغلفة، ولما كبرت قليلا وأخذتنى القراءة فى سكتها، تولد بداخلى سؤال لا يزال عصيًا على الإجابة حتى الآن، و السؤال: هل يكون الكاتب على علم بآخر كلمة سوف يكتبها حين يشرع فى بدء الكتابة، مثلا هل نجيب محفوظ حين بدأ الثلاثية، هل كان يدرك جملته الأخيرة التى سوف ينهى بها هذا السفر الجليل؟ أو حتى

يوسف إدريس، عندما كتب أقصر قصصه كان يعرف؟ و هل حضراتكم تعرفون، و هل أنا؟!.

يعول كثير من الكتاب على تثبيت ما تم اكتسابه أثناء العمل، كاللغة و التكنيك، و بعض الشخصيات، و الأحداث، ظنًا بأن ذلك هو ما يدعم أسلوب الكتاب، و الذى عليه أن يتميز به، لكل كاتب أسلوب، هكذا تقول إحدى الحكم الأدبية، لكن فى ظنى أن الكاتب ذاته هو الأسلوب، و كما أشرنا فى البداية، لا يمكن النزول إلى البحر مرتين، فكيف إذًا يمكن استخدام نفس اللغة، بذات الطريقة، و نفس طرق السرد و المجازات، حتى التكنيك عند الشروع فى عمل تالٍ، إن القيمة الأساسية للأدب و الفن، و التى يتم التأكيد عليها دوماً، هى قيمة الانحراف، الانحراف عما هو سائد، عما تم اكتسابه من خبرات سابقة.

كيف يمكن الوقوع فى شرك العشق الجديد، بنفس حيل العشق السابقة، إن المتاهة التى تغلبنا عليها قبلا، ستكون أكثر إحكامًا وإلغازا منها عن المرة السابقة، إن المتابع لما قمت به فى السلعوة ومن بعدها فتنة الصحراء و العمة أخت الرجال، أو حتى فى القصص القصيرة، تجاوزًا، لن يستطيع أن يلمح ذلك المسمى عبثًا بالأسلوب، حسب المفهوم القديم، لأنه و فى كل مرة، يوجد شىء جديد ومختلف، أيضًا لا يمكن الجزم بأيهما أفضل، لكن فى ظنى أن الخوف من المغامرة هو ما يجعلنا نسلك الطريق القديم، بينما حولنا متسع هائل، وأفق مفتوح على تجريب لا نهائى؛ فى استطاعة المتاهة أن تحجب عنا الحبيب، و لن نستطيع الوصول إليه، إذا نحن سلكنا فى كل مرة نفس الدرب.

ومهما قيل من آراء ورسم خرائط لعبور المتاهة، أقصد الرواية بالطبع، سيظل هذا توجهًا نظريًا، خارجًا عن كل التصورات التى تخص الكاتب ذاته. فعليه أن يقدس أولا معرفته الذاتية،

ويثمنها بموضوعية بحتة، حتى لا يقع فى عبء التضخم الذى قد يوقعه فى البئر الكائنة بقلب المتاهة، لأنه حتمًا سيسلك الدرب الخاطئ.

سيبقى العمل اليومى والمداومة لهما الفضل الأول لإنجاز أى عمل، مهما بدا صغيرًا وتافهًا، إن فضيلة الصبر تحتاج كثافة العمل ودقته، والصرامة القاسية التى لا يمكن التفريط فيها، هذا إن كنا جادين فى سعينا لعبور متاهتنا الشخصية للوصول لذلك المعشوق المراوغ، كى نتمكن فى الختام من الغناء فى رحاب الكون: أنا لحبيبى وحبيبى لى.

شهادة ضياء الشرقاوى

١٩٧٧/٦/١٩

بدا لى خاطر غريب - له نصيب من الصحة - أن القصة والرواية هى أدنى أنواع الفنون والمبدعات، لذلك فإن أى نوع من الفكر الراقى يجهضها ويسبب لها عسرًا. لذلك أيضًا فإن تلك التى تطمح إلى تجاوز الواقع ومنافذ الإدراك الحسى إلى المفاهيم والقضايا فإنها لاتصيب حظا وانتشارًا مثل تلك التى تلتزم بسطح الواقع ولا تغامر إلى طرق أبواب المعرفة.

هل حاولنا أن نطبق هذه الرؤية على الأعمال القصصية - ذات الحظ من البقاء - ومن ثم على بعض القصاصين ذوى الحظ، فهل تثبت هذه الرؤية صحة ماذهبنا إليه أم لا؟

فليكن بدءًا - بلزاك - أبو الرواية يسمونه، وأيضًا ديكنز أوفر الروائيين فى التاريخ حظًا من الشهرة والجاه والجماهيرية، كان مصورًا بارعًا للناس، شاملاً.

بلزاك لم تكن له دعوة محددة ظاهرة، أو قضية ذات ثقل، بل ما أجمع عليه النقاد أنه كان مصورًا بارعًا شاملاً للناس والطبائع.. والطبقات (انظر إلى ماذهب إليه إنجلز بأن ماعرفه عن المجتمع الفرنسى خلال تلك الحقبة من روايات بلزاك أكثر مما عرفه من الدراسات الموضوعية - أليس فى هذا مايدعو للسخرية؟ - ومن قراءاتنا له - لنماذجه الناجحة والشائعة - أنه كان (أهبل) فى طريقة النظر - خطوطه شديدة المفارقة - الأب جوريو - رومانسى فى جوهره

ـ رغم مسوح الواقعية فى الإطار العالم للعالم الخارجى الموضوعى، حتى تلك الروايات التى حاول أن يستخدم فيها الفانتازى فى سبيل تقديم رؤية كرواية (جلد الحمار) التى تُرجمت باسم الطلسم فى دار اليقظة السورية، فكان فيها كم هائل من السذاجة حتى بالنسبة لعصره.

كذلك ديكنز ـ وهو أشد صراخًا فى الرومانسية والالتصاق بالسطحى والعام والشائع والمضحك الهزيل ـ أوراق بكويك، ديفيد كوبر فيلد، ناهيك عن الأعمال العظيمة التى أُختيرت كواحدة من أحسن ١٠روايات فى ال ١٠٠ سنة الأخيرة والتى اختارها بعض النقاد والمفكرين الفرنسيين سنة كذا وخمسين.

طبعًا هذا كلام عام وأحكام عامة (ربما قلت لماذا نسيت ديستوفسكى؟)

ربما كان ديستوفسكى فى نماذجه المعروفة يثبت صحة ماذهبنا إليه رغم هزال القضية التى كان يدعو إليها وهى السلافية، أما قضية الخير والشر والألوهية فى الأخوة كرامازوف فيبدو أنها لم تستيقظ عنده أو تلح عليه بشكل ضاغط منذ زمن طويل، ربما كان فترة كتابة الرواية أو التحضير لها. هل تستطيع أن تقول إن كرامازوف تدور حول هذه القضية مباشرة؟ أم أنها رافد من الروافد فقط ـ يمكن أن يقتطع أو يسقط دون ضرر؟ ومع رحلتنا داخل ديستوفسكى للعوالم الجحيمية نستطيع أن نقول عكس ماقال توماس مان، إنها بالنسبة إلينا اليوم على الأقل بشكل من الأشكال عادية ليست ذات قيمة كبيرة وأفضل أعماله ماابتعد بشكل ما عن الفلسفة والقضية فى (الجريمة والعقاب) ليست قضية الجريمة هى الفقر أو الانحراف أو القتل.

الواقع الفلسطيني وتجربتي الروائية

بشرى أبو شرار

عشت منذ الطفولة واقعًا فلسطينيًا بحتًا حكايات من حولى كثيرة والروايات سيل لايتوقف، أوجاع تلو أوجاع، نتوسد القلق فى مناماتنا، نرقب النجوم وكيف تلاحق أسرابها، تتلألأ فى فضاء حر. على لون حزين يغلف حياتنا أرقب الأشياء من حولى، أتحسس الأوجاع من بريق حزين يشع من عين أمى ليستقر فى حدقة أبى، فيخفق الفؤاد بالحب لهما وللحنين للأرض، أتلهف الكلمات، أقرأ عن عوالم حرة بعيدة، أعيش فى أساطير التاريخ، وأستعيد واقعًا أستطيع مواصلة الحياة من خلاله...

يوم حان موعد الرحيل، طويت المواقيت فى ذاكرتى، مضيت وأنا مثقلة بروايات لم أكتبها، عانيت الفقد، الحرمان، عشت الانكسار، للمت نثارى وجاهدت للنهوض على حروف أكتبها، فتولد منها حكايات أعرفها، فكان أول موعد لى مع روايتى الأولى «أعواد ثقاب» التى أعادتنى من خلال توهج ضوئها، فتكشف عن العتمة على برهة من الوقت، يغادر الضوء، يترك فينا أثرًا لاننساه، من أول عود ثقاب «وطنى قطعة جبن مثقوبة» وآخر عود «قد نموت بعيداً».

هى ميلاد لواقع جديد يتخلق على الورق، تعود طفولتى من هناك، مرايا من بلور، كوفية أمى، بها تلفنى، تقينى برد الطريق المسافر «كوفيتى مسيجة، أرضى مسيجة، وروحى مسيجة» أعواد ثقاب تعيدنى لحرب حزيران «لفنا دخانها، فدمعت عيوننا على صيف ٦٧» حارة الفواخير، من كسر القمر؟!... مدفأتنا القديمة، جسدى هناك فمن يحمله؟.....

كانت أعواد ثقاب هى الانفجار الأول من ذات معذبة بالوطن المفقود ثم جاءت روايتى الثانية «شهب من وادى رام» تتهادى فى النفس شخصيات من شهب، تتساقط، لتهود فى فضاء الحكايات» بكف جدتى تدور الرحى، تتساقط شهب، تهوى على فوهتها، تعانق حبات القمح الملتفة بقشورها، فتدمع عينا جدتى على حكايات تدور فى كف يدها بشهب من وادى رام».

فدرة، شقيلة، هجرو، مرمرة، ريحانة، نساء من شهب، يتساقطن على وادى الحكايات، تحضر كنعان القديمة، وحضارة الأنباط على أرض رام، يحضر المكان متوجًا بالذاكرة المفعمة بمرارة الواقع المغمس بالأسطورة «من أدوم الجبارة العاصية تنفس نهار الصباح، ووهن بريق الكواكب، ورحلت أشباح رسمها القمر، عن سعير، من صفحات بحر الجليل، من مجدو إلى عسقلان، عجلون، بيت شمس، من كنعان إلى بابل» كان الوطن حاضرًا بكل عذاباته فى هذه الرواية، كنت أسمعه أصواتًا يعيدها رجع الصدى.

«عاثت الأمواج بالسواحل، هدرت، صخبت، خمدت، ماتت بلا أنين، عاد قلبها وحيدًا، ووجه كورقة خريفية جفت نضارته من سمرة حنطية كانت تشع منه، وخصر ضمر كنبتة عذبها الجفاف».

«يسقط الأسد الجريح، وتمضى العربة عنه، تبقى الغزلان حول عين الماء، يزداد التحامهن حول عين الحياة فى جبعون».

كنت حريصة على برعمة أمل تزهر على الطريق السليب، لأنى على يقين بعودتى، وأن شذاها سينخر أنفاسى على ذات الطريق.

ومن سطور النهايات تولد بدايات لروايتى «من هنا.. وهناك» شخوص من لحم ودم، تقطر بالواقعية، حالة من التشظى، نثار من حكايات، كنت هنا المعذبة بهناك، حنين إنسانى لايعترف بالغياب أو العويل، الحنين الذى يحفظ أشياء الوطن، وجهاته بوصلة انطلاقة تشع وضوحًا وثباتًا وحضورًا.

حضرت القدس، وحضر رمسيس على حافة الليل من بريق الماس... ثم تأتى رواية «شمس» من عين طفلة راصدة لبانوراما الحياة الفلسطينية فى فترة الستينيات، كيف يعيشون، يحبون، يفرحون، يحزنون، وكيف تتفجر التساؤلات من قلب طفلة مضمخة بالبراءة والأسى ومن شمس الطفلة تولد الأناشيد حين تصير امرأة، تنهش روحها الغربة والاغتراب على سفود الوقت، فتكتب «أنشودة الشمس» رواية تنثر أناشيدها من خلال فضاء أثيرى بعيدًا عن رماديات الأرض وعوادم الطرقات، يأتى الحب والفقد والضياع، وتعود شمس الأنشودة لزنبقة وحيدة تسكن فيها، أو وريقات بلون البنفسج أحكم الغلق عليها فى علبة مخملية...

هى شمس التى رحلت لقلب الحنين، رواية «حنين» خرجت للنور من رحم رواية لكاتب يهودى من بولندا اسمها «شوشا» تموت شوشا، وتكتب لحنين الحياة على صفحات من فضاء حر، تنثر عليها أسرار الحقيقة....

* الذاكرة الفلسطينية فى عالم الرواية

للذاكرة فينا حجرات وأدراج، هى رصيد الكاتب، ومنه تتولد طاقات بقوة دافعة ملحة، لأن يشد القلم وينسج من خيوطها حياة...

الكاتب يكتب ذاته، والذات هى مجموعة من العناصر المركبة التى يتداخل فيها عنصر الزمن والمكان، والظروف الحياتية.

الذاكرة تسكن قاع الجمجمة، قد تظل فى سباتها، وقد يحركها حدث عارض، لايتوقع منه أن يفجر طاقات الذاكرة الكامنة من سنوات طويلة، تفتح أبواب الحجرات، وتطل فوهات لسراديب معتمة، يجتاحها النور، تتوهج تتداح ذاكرة حاضرة، طازجة، يعيدها الكاتب حياة على الورق، شخوصها من لحم ودم، تتقافز على سطور خالدة من صفحات كتبنا... يحضر الوطن الغائب من ذاكرتنا؟....

الأم وطن... حين ترحل، هل يسقط قرص الشمس على آخر حدود اليم ويغيب الوطن؟....

هنا تتهيأ الذاكرة للانطلاق، لاستعادة ماكان.... وماقد يبقى فى طيات النسيان...

تنهض الذاكرة عملاقًا.... بل ماردًا جبارًا... تتحول المستحيلات الغائبة لواقع معاش على صفحات نكتبها.... نحن نعيشها لنكتبها....

وهكذا تنامت سنوات عمرى أضعافًا.... لأنى عشت رواياتى بأزمنة متراكمة، مركبة فى ذات معذبة...

بت لا أعرف كيف يقاس الزمن... وكيف تدور عقارب العمر عليه... الذاكرة هى سر يسكننا، منها تتكون ملامحنا... وتلون الدم فى عروقنا... قد تكون شبحا يطاردنا، نهرب منه، فمنها مايؤلم روحنا... ومنها ما تشرق له ذواتنا كلما مرت بالخاطر أطيافها العاطرة...

وقد نقف لنواجهها، فى مكاشفة ومصارحة... تتطوع فى أيدينا، تنساب بين أناملنا حروفًا أسيانة باكية، فينتقل مايعذبنا إلى

غيرنا... تستقر فى وجدان الآخرين بملامح مغايرة، تعيش داخلهم زائرة مقيمة، فكل منا ينوء بحمل ذكرياته....

الذاكرة هى نسيج فى ذاتى، بها أتنفس الحياة الحاضرة والمستقبلة... الذاكرة هى أغطية نتدثر بها، وبكتابتها نتخفف منها...

أدراج مقفلة مسكونة بذاكرتنا... وكلما فتحنا أحدها، اجتاحنا فضول أكبر لتكملة باقى فصول الحكاية..

حكايتى مع الكتابة هى حكاية ذاكرة... ذاكرة مكان... وشخوص... فى زمان يمضى ويذوى نوره... يخايلنى نور شاحب يتأرجح فى محيط العتمة، أملأ القنديل بسراج الزيت، يضىء، يتوهج، من حكايات نكتبها، الوطن دومًا حاضر فى ذاكرة لاتغيب...

رسمت الوطن من حكايات تنبض حياة... فكانت مجموعتى القصصية «أنين المأسورين، وبدأ النسيج يفرد خيوطه لتأتى مجموعتى القصصية الثانية «القلادة» من حبات القلادة حضرت ذاكرة المكان وشخوصه الغائبة الحاضرة...

بدأت الذاكرة تحضرنى خجولة، تتوارى بين الظلال الرمادية، أقتفيها، أرقب لحظات ظهورها، أتبعها خوفًا من غروب مبكر، لكى لا أعود وحيدة منسية بدونها...

عادت فى مجموعتى القصصية «جبل النار» يطل المكان بطلا، أصاحبه، ويصاحبنى، أشتاق إليه ويظل على وجده، وطن لايبارح مكامن النفس...

الذاكرة صبية تفرد ضفائرها على جدول مياه عذبة، الصبية تشخص فى صفحتها، تقرأ ملامحها، تعود بالمداد والقلم وتكتب روايتها الأولى «أعواد ثقاب».

الذاكرة كثيراً ماتوجع النفس والروح، يعتاد الجسد آلامها، يظل يستدعيها فكانت الرواية الثانية «شهب من وادى رام» هى شهب أحببتها، وشهب تهاويت معها على سهول الأرض هناك، حيث كنعان القديمة، رواية أحرقت روحى، من فوهة رحى جدتى، وكيف تسقط الدمعات حكايات من شهب، الوطن المحبة، الوطن الفجيعة، الاستلاب، الوطن الأمل... همد الجسد، يلم كيانه لمحاولة نهوض من جديد...

كانت مرحلة التشظى بين وطن هناك وغربة هنا، خرجت إلى النور الرواية الثالثة، «من هنا... وهناك» فكانت هى الذاكرة الحاضرة، واستحضار الأحداث من بوابة الزمن ومقابلتها بأحداث طازجة، ليظهر الخط الدرامى، موجعًا فى غربة واغتراب، حضرت وجوه غيبها النسيان، ولكنها ظلت حاضرة مضيئة، ناجى العلى فى فصل «حنظلة» الأخ الشهيد فى شخصية «ماجد»... الأب الذى يشحذ همة وكل كيانه ليحافظ على رمزية الوطن دون خدوش، فصل «الصيف الأخير» الذاكرة وعاء لاينضب، من الذاكرة تولد حياة، نظل نتبعها ونقتفى ظلالها الرمادية، تؤلمنا، تلقى بنا على حواف ونتوءات صخرية، ننهض من جديد ونستمد منها قوتنا....

الذاكرة هى روح للكاتب، هى الوطن، هى الأم، والصحبة، هى الولد، والأحفاد... وكم أتمنى أن تظل الذاكرة فينا حية، طازجة لاتموت على أوراق نسطر عليها من روحنا، من دمنا لتبقى ونمضى نحن...



ثامناً: جــــذور

- قراءة فى تشكُل الوعى النقدى للرواية العربية
- مقدمة رواية الجنون فى حب ماتون ١٨٨٦
- ببليوجرافيا

الرواية العربية

قراءة فى تشكل الوعى النقدى للرواية العربية

(١٨٥٩-١٩١٤) *

د. محمد سيد عبد التواب

باحث وأكاديمى مصرى

جامعة القاهرة

نظرية الرواية العربية ، مثلها مثل أية نظرية فكرية - جمالية - فلسفية ، إنما تتكون فى الممارسة والتاريخ .

وتاريخ تشكل الوعى النقدى ، إنما هو تأريخ تأصل الرواية بوصفها جنسًا أدبيًا .

ومن هنا تسعى هذه القراءة لتحديد المسار الذى ساره نقد الرواية ، بداية من ١٨٥٩وهو تاريخ ظهور أول رواية عربية على يد خليل أفندى الخورى «وَىْ إذًا لستُ بإفرنجى» وانتهاءً رواية «زينب» ١٩١٤، لمحمد حسين هيكل .

١ - الرواية والموقف الثقافى:

كانت الرواية العربية فى القرن التاسع عشر ظاهرة أدبية خلافية فيما تقبلها الرأى العام الذى يمثله عامة القراء؛ لأنها حلت

فى ذاكرته محل المرويات السردية، وقامت بوظيفة أساسية من وظائفها، وهى تلبية حاجات التلقى،وقفت ضدها الأوساط المشبعة بالثقافة التقليدية الرسمية ومنها الثقافة الدينية التى عرفت بموقف واضح تجاه الآداب التخيلية -بشكل عام والقص بوجه خاص ـ منذ فترة طويلة وتشير ألفت الروبى فى دراستها (الموقف من القص فى تراثنا النقدى)(١) إلى تجذر هذا الموقف فى التراث والذى بدأ منذ فترة مبكرة إذ يروى عن على بن أبى طالب أنه طرد القصاص من الكوفة، وهناك من الروايات عنه ما يشير إلى موقفه من قصاص العامة الذين يقصون على الطريق، فهم مدانون إلى أن تثبت صلاحيتهم للقص، وهذه الصلاحية يحددها بشخصه هو كإمام للمسلمين، وذلك من خلال اختبار أى من القصاص الذين عرض لهم معرفيًا وتحديد مدى التزامه بالمعرفة الدينية الشرعية.

وهذا الموقف الرسمى المتمثل فى السلطة الدينية ارتكزت عليه نظرات النقاد والفقهاء والعلماء وأصحاب السلطة والسياسة وأحيطت عملية القص الشفاهى من قصاص وقصص ومتلقين بالاستهجان، كما وسمت بالتدنى، وانسحبت هذه النظرة على القصص المكتوب، حيث اتهم بالثبات والجمود كشكل، ووسم بالتدنى الأخلاقى من جهة الموضوع، كما استهجن متلقوه أيضًا وأصبحت النظرة الكلية للقص نظرة متعالية عليه(٢).

وجدير بالذكر أن هذا الموقف المتأصل فى الثقافة العربية القديمة كان له تأثيره الواضح لدى المبدعين أنفسهم الذين عبروا عن هذا الانتقاص من القص، بالدفاع عن القص وتقديم الاعتذار مشفوعًا بذكر الفوائد الأخلاقية والعملية لإنتاجهم القصصى(٣).

من هنا يمكننا أن نفهم الموقف الثقافى الرسمى فى القرن التاسع عشر، والذى لم يختلف عن الموقف المتأصل فى تراثنا القديم فعندما قدم محمد عبده (١٨٤٩ ـ ١٩٠٥) فى جريدة

الوقائع المصرية سنة ١٨٨١م صورة شاملة للكتب التى تتداول فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، "حذر بقوة من الأثر الفادح لكتب الأكاذيب الصرفة "وهى ما يذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلة بقوانين اللغة، ومن هذا القبيل كتب أبو زيد (كذا) وعنتر عبس (كذا) وإبراهيم بن حسن والظاهر بيبرس، والمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير، وقد طبعت كتبه عندنا مئات مرات، ونفق سوقها، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلا زمن قليل».[٤].

يمارس «محمد عبده» بوصفه ممثلاً للثقافة التقليدية الرسمية دورًا إصلاحيًا، فنراه يصنف تلك الكتب طبقًا لمنظوره كمصلح دينى، يوجهه المغزى الأخلاقى والقيمى للكتب وعندما يطرح "محمد عبده" البدائل للمتلقين الذين تعلقوا بهذه الكتب يختار كتب التاريخ الصحيحة على حد قوله، يقول "فمن كانت رغبته متجهة إلى كتب أبى زيد (كذا) وما معها من الكتب لعنتر عبس (كذا) وغيرها أن يستبدلها بكتب التاريخ الصحيحة، كتاريخ المسعودى وتاريخ الكامل لابن الأثير[٥].

وهذا الموقف يشبه إلى حد كبير موقف ابن الأثير إزاء القصص بوصفه تاريخًا، فقد أدى شيوع نوع معين من القصص وهو القصص البطولى الذى ظهر، ودون أواخر العصر العباسى الثانى، وكان يدور حول أبطال محددين من أبطال العرب أو وصف بعض أيام العرب ووقائعهم المشهورة، وقد اختلطت الحقيقة بالخيال فى هذا النوع القصصى، الأمر الذى أدى إلى القول إنه كان للتسلية فقط، (...) فاستناد هذا القصص إلى بعض الوقائع التاريخية المشهورة أو قيامه حول بطل من الأبطال المعروفين والتباس الحقيقة فيه بالخيال، كل هذا أدى إلى التحفظ الشديد من المؤرخين والحرص على التمييز بين التاريخ والقصص، حتى لا يظن أنهما شىء واحد[٦].

وعلى ذلك فقد أثنى «محمد عبده» على قرار الحكومة المصرية بمنع نشر كتب الفروسية العربية وفى مقدمتها السير الشعبية التى صورت تخيليًا بطولات الفرسان كعنترة بن شداد، وأبى زيد الهلالى، وسيف بن ذى يزن، وغيرهم(*).

والجدير بالذكر أن موقف "محمد عبده" السابق ظل يتنامى على الرغم من شيوع وانتشار هذا النمط من القصص، فقد أشار أحمد فتحى زغلول فى مقدمته لترجمة كتاب «سر تقدم الإنجليز السكسونيين» لـ «ريمون ديمولان» إلى ابتعاد القراء عن الكتب الجادة بسبب التخلف الذى أمات حب الاستطلاع، وهذا هو السبب فى الإقبال على مطالعة القصص والخرافات والتهافت على اقتناء التافه من المؤلفات، والتسابق على حفظ كتب المجون والروايات(٧).

ولعل قيام محمد عمر بإعداد كتاب كامل يبحث فيه «حاضر المصريين أو سرّ تأخرهم» ـ الذى أراد بكتابه محاكاة تحريضية لكتاب "سر تقدم الإنجليز السكسونيين، السابق –أن يكون شديد الدلالة على موقف أنصار الثقافة الرسمية. فقد رسم فى كتابه الذى صدر فى عام ١٩٠٢م صورة قاتمة للكتب الشائعة فى نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين فى مصر، فقد ذهب إلى أن أصحاب المطابع قد تعلقوا بطبع «الضار والمفسد من الكتب» وعلى هذا فقد «أكثروا من طبع القصص والحكايات الغرامية والفكاهية (...) وكتب النوادر والمجون المفسدة للأخلاق والطباع والخيال»(٨).

ولذلك فالنتيجة التى يخلص إليها هى نفسها التى خلص إليها قبله «محمد عبده» يقول: حق على العاقل المطالبة بإبادة هذه الكتب لما تحتويه من الغش والخداع خدمة للفضائل والآداب الإنسانية، وحق للحكومة أن تعاقب أصحابها وطابعيها(٩).

إن وجهة النظر هذه، تكاد تكون رأى الأكثرية من المثقفين طوال تلك الفترة، على أن الأمر يزداد التباسًا إذ تعلق بالروائيين أنفسهم الذين يمارسون كتابة الرواية، ويحذرون فى الوقت نفسه من أضرارها، وهو ما نستطيع أن نجد مثالاً عليه عند «يعقوب صروف» الذى حذر من ضرر الروايات فى مقالة نشرها فى عام ١٨٨٢ بعنوان «ضرر الروايات والأشعار الحبية»، يقول:

لو استقرينا قلق الشبان والشابات لوجدنا أكثره مسببًا عن الحب الباكر الناتج من قراءة الروايات والأشعار الحبية. فإن الشاب إذا قرأ رواية حبية جعل يستغنم كل فرصة لقراءة ما شاكلها من الروايات، فيضيع وقته سدى ويفسد ذوقه، (...) وما قيل فى الشبان يقال فى الشابات. ولذلك يجب على كل الذين يعتنون بتربية الأولاد ألا يسلموهم إلا الكتب التى تربى عقولهم وآدابهم خير تربية»[١٠].
ولكن رأيه هذا ظل - كما يقول على شلش - رأى الأكثرية من المثقفين، لا فرق فى ذلك بين مسلم ومسيحى، علمانى وغير علمانى[١١].

من هنا فقد نشأت الرواية فى تضاعيف هذا النسق المنقسم بين نسقين ثقافيين، لكل منها تصوراته ووسائله ووظائفه ترى هل أثر هذا الموقف فى النقد الروائى فى تلك المرحلة؟ ما دور التلقى (الجمهور) فى تشكل جماليات الرواية؟ وما موقف الناقد من مهمة الرواية أو وظيفتها الاجتماعية؟ وما مفهومه عن طبيعة الرواية؟ ما أنواعها عندهم؟

لو أردنا البحث فى اتجاهات الوعى النقدى بطبيعة الرواية بوصفها جنسًا أدبيًا، وكيفية استقرار مصطلح ومفهوم الرواية فى الثقافة العربية؛ لاستوقفتنا بعض المقالات التى ظهرت على صفحات المجلات الثقافية فى تلك الفترة وكذلك بعض المقدمات الروائية التى حررها الروائيون أنفسهم، وكشفت عن تصورهم

نطبيعة الرواية وعناصرها الفنية. وسنعرض هنا أهم القضايا التى تضمنتها تلك المقالات والمقدمات.

٣ ـ مهمة الرواية

لمعرفة موقف الناقد أو الروائى من مهمة الرواية أو وظيفتها الاجتماعية بالنسبة إلى القراء لابد من التعرف على طبيعة هذا الجمهور، ونوعيته والشريحة الاجتماعية التى ينتمى إليها، بالإضافة إلى مفهوم الثقافة أو دورها بالنسبة للناقد؟

لقد انقسم النقاد فى نظرتهم إلى هذا الجمهور القارئ، وتحدد ـ تبعًا لذلك ـ فهمهم لمهمة الرواية أو طبيعتها، إلى قسمين على سبيل التقريب: فمنهم من كشف موقفه عن التصور التعليمى أو التربوى الخالص. وآخرون فهموا الرواية على أنها لون من ألوان التسرية عن الهم وإزجاء الفراغ فحسب، ومن ثم كانت الرواية فى فهمهم مجرد أداة للتسلية والترفيه. وبين هذين الموقفين ثمة مواقف أخرى لم تخرج بعيدًا عن هذين الموقفين السابقين.

يقول «جناب حبيب أفندى المحامى»: القصد من تأليف الروايات تسلية الخواطر وتهذيب الأخلاق فهى آلة يبث بها الكاتب العواطف الشريفة والمبادئ الجليلة وذريعة ينهى بها عن ارتكاب الدنايا على اختلاف أنواعها[١٢]. والمتأمل فى النص النقدى السابق يلمح النظرة الأخلاقية التى انطلق منها الناقد وبالتالى فمهمة الرواية عنده هى التسلية وتهذيب الأخلاق، من هنا تصبح الرواية آلة يبث بها الكاتب عواطفه الشريفة ومبادئه الجليلة كما أشار وواضح أنه يقف بالرواية عند حدود التوجيه والوعظ المباشر.

كما تناول ناقد مجلة «المقتطف» مهمة الرواية على النحو السابق من خلال تأثيرها فى القراء، قال: «الناس صنفان من حيث التربية والتهذيب؛ صنف يرى أنه يجب الاقتصار فى تربية الأحداث

والحدثات على ما يقوم الأخلاق والطباع ويدرب العقول على الحس وينبه الأجيال إلى الخير وأن تسهل أمامهم السبل المؤدية إلى ترقية الآداب وإعلاء شأنها ويسدّ كل سبيل إلى الجهة الأخرى أى أن يعرف الأولاد كل ما فى هذه الدنيا من الخير وهم صغار وينشأوا عليه وأن يجهلوا ما فيها من الشر على الإطلاق حتى إذا كبروا وشبوا كانوا ملائكة فى زى بشر. والصنف الآخر يرى أن التربية الصحيحة لا تقوم بفتح أبواب الخير وسد أبواب الشر أمام الصغار بل بفتحها كلها على السواء أمامهم وإظهار ما فى دخول الأولى من النتائج الجليلة وما فى دخول الثانية من العواقب الوخيمة بالشواهد والأمثال فينشأوا ميالين إلى الخير راغبين عن الشر .. ولما كانت قراءة الروايات على اختلاف مواضيعها مما يقبل الصغار عليه لما فيه من اللذة والتفكهة، فقد انقسم الناس فيها إلى قسمين؛ قسم يقبح قراءتها وينهى عنها وخصوصًا قراءة الروايات الغرامية (...) وقسم لا يمنع قراءتها بل يرغب فيها؛ لأنها تدل على الخير والشر معًا(...) والذى نراه بالاختبار أن الاعتدال فى قراءة الروايات وفى إيضاحها أسباب الشر هو خير الأمور فالذى يقرأ قليلاً ويقتصر على الروايات الفاضلة المفيدة يستفيد منها ولا يضيع وقته ولا ينهك صحته والروايات التى يعتدل كاتبوها فيها فلا يقتصرون على وصف المناقب الفاضلة ولا يكثرون من وصف المعايب يفيدون برواياتهم أكثر من غيرهم، وهى الروايات التى يجب أن تفضل على غيرها(١٣).

والنص السابق يشى بجملة أفكار نقدية حول مهمة الرواية حيث سيطرة النظرة الأخلاقية ولكنها هنا تحاول الوصول إلى هذه الغاية عن طريق النفس البشرية وطبيعتها حيث الإلحاح على تغليب الخير فى النفس الإنسانية.

«فهو قد عرض لموقفين من الطبيعة البشرية: الموقف المثالى الذى يؤكد على ما يقوم الأخلاق ويدعو إلى الخير، والموقف

الواقعى الذى يرى أن المرء مفطور على الخير والشر معًا وتقوم التربية بمهمة تغليب أحدهما»[14].

ونراه يقف موقفًا وسطًا يدافع من نظرته الأخلاقية، فالاعتدال فى قراءتها والاقتصار على الروايات الفاضلة المفيدة بالإضافة إلى إنه يطالب أولياء الأمور أن يقوموا بدور "الرقيب" على الأبناء يقول: " وعلى كل حال لا يحسن بوالد ولا بوالدة أن يسمحا لابنهما أو لابنتها بقراءة رواية لم يقرأها أحدهما أو أحد معارفهما ويجدها خالية مما يضر ويشين[15].

وفى حقيقة الأمر أنه عندما يطلب من أولياء الأمور أن يقوموا بدور الرقيب يشى هذا المطلب بنظرته الاعتبارية الأخلاقية، وهذا يفسر الإلحاح من جانبه على ضرورة مراعاة الروائى ظروف الجمهور المتلقى. ومن هنا كان طبيعيًا أن يفرض وصايته الأدبية على ما يقرأ. فناقد المقتطف يقول: «من الروايات ما قراءته مفيدة جدًا وهو القليل، ومنها ما قراءته كثيرة الضرر، وهو الغالب، وضرر الروايات من وجهين: الوجه الواحد أن تكون آداب الرواية نفسها منحطة أو تكون مما يهيج العواطف، وهذه الروايات يجب الامتناع عن قراءتها مطلقًا»[16]. فهو هنا يسمح فقط بالروايات النافعة المفيدة.

والجدير بالذكر أن هذا الموقف الأخلاقى المسيطر على جل النقاد لا يخرج عن الموقف نفسه الذى سبق أن رصدناه فى موقف الثقافة السائدة من الرواية، وهو ذات الموقف الذى تتردد أفكاره عند الأخلاقيين من زعماء الإصلاح الاجتماعى.

وفى السياق نفسه يكتب ناقد المقتطف عن ضرر الروايات بعنوان ضرر الروايات والأشعار الحبية»[17]. ويقول: لو استقرينا قلق الشبان والشابات لوجدناه أكثره مسببًا عن الحب الباكر الناتج

من قراءة الروايات والأشعار الحبية. فإن الشاب إذا قرأ رواية حبية جعل يستغنم كل فرصة لقراءة ما شاكلها من الروايات، فيضيع وقته سدى ويفسد ذوقه ويهمل واجباته ... وما قيل فى الشبان يقال فى الشابات " ولذلك يجب على كل الذين يعتنون بتربية الأولاد أن يسلموهم الكتب التى تربى عقولهم وآدابهم خير تربية وألا يسلموهم كتبًا فيها شىء مما يفسد الأخلاق ويطوح فى الهوى مهما كان قليلاً؛ لأن درهمًا من السم يميت ولو كان فى رطل من الدسم[18]، فهو هنا يرى أن قراءة الروايات تفسد الشباب بإغوائه بموضوعات الحب وواضح الحس الأخلاقى الذى ينطلق منه فى تحذيره الآباء والمعلمين من هذه الروايات وألا يسلموهم إلا الكتب المفيدة، «يقول»: (...) فإذا ربى الولد على قراءة الكتب المفيدة والبحث فى المواضيع النافعة التى تلذ للعقل وتربى القوى العقلية والأدبية لم يجد وقتًا لقراءة الروايات الباطلة ونحوها مما يفسد الأخلاق، وهذه المسألة من أدق المسائل وألزمها، ويجب على الآباء والمعلمين وغيرهم من المعنيين بالأولاد أن ينتبهوا إليها حق الانتباه وألا يسلموا الولد شيئا من الكتب والروايات والأشعار العشقية المهيجة للشهوات الخالية من تهذيب الأخلاق؛ لأن الطبع ميال إلى قراءة هذه الكتب والتضرر بها أن تعلق بها قبل أن تتقوى القوى الأدبية العقلية (...) ومن الصواب ألا يذكر اسم المحبة أمام الأولاد إلا مقرونا بالاعتبار والوقار لكى ينغرس فى أذهانهم أنها فضيلة شريفة (...) وأحسن وسيلة لمقاومة الحب الباكر العمل، فإذا كان للشاب أو الشابة عمل تنشغل به أفكارهما لا يبقى لهما وقت للتفكير بالمحبة[19].

لا شك أن الناقد هنا يصور لنا موقفه المنبثق من الثقافة السائدة بكل قيمها وتقاليدها والتى كانت ترى أن الحب من الموضوعات المحرمة لذا نراه يهاجم هذه العاطفة بوصفها موضوعًا

ينسج الروائى على منواله مادته القصصية عند معالجتهم لموضوع الحب فإنهم يقدمونه على استحياء وينصون فى مقدماتهم على أن هذا الحب هو الحب العفيف حب الزوج لزوجه، وكان من نتيجة هذا الموقف الذى ارتضاه النقاد التقليديون أنهم ابتعدوا عن الرؤية الموضوعية المرتبطة بهذا الواقع من جانب، وبالطبيعة البشرية والسلوك الإنسانى من جانب آخر[٢٠]. فالناقد هنا يتضامن مع القيم المحافظة المجتمعية إرضاء منه للمحافظين الذين يمثلون السلطة الاجتماعية، وقد عكس هذا المفهوم تصور الناقد التقليدى للرواية حيث لم تخرج من محورين أساسيين: التعليم والتهذيب.

إن الفكر النقدى عند النقاد اعتمد أولاً على الثقافة السائدة المهيمنة، وثانيًا على تصوره الجمهور القارئ فقد تصور هؤلاء النقاد أن الجمهور القارئ من الناشئة يستجيب لقراءة الرواية بدرجة أكبر من الجمهور الناضج، وأن هذا الجمهور غير متمرس فى تعامله مع الخبرة الجمالية - ممثلة هنا فى العمل الروائى - ومن ثم يتصور أن ما يقرأ هذا الجمهور من روايات هو صورة طبق الأصل من الحياة وليس تأويلاً لها، وهذا الإدراك من جانب الجمهور القارئ دفع الناقد إلى البحث عن المنفعة والفائدة».

وجدير بالذكر أن طبيعة الجمهور فى تلك الفترة كان مستلبا بفعل الاستعمار، بالإضافة إلى سياسة المستعمر فى التعليم ومقاومته والاقتصار على التعليم الأولى مما أدى إلى ظهور طائفة كبيرة من المصريين أنصاف مثقفين؛ أى يستطيعون القراءة والكتابة ولكنهم لا يتمتعون بقدر من الوعى يدفعهم إلى التنبه للمشاكل الحقيقية لبلادهم، «ومن ثم تصبح وظيفة القراءة عند هذه الفئة مقتصرة على تحقيق حاجتها إلى التسلية وإلى نسيان هموم واقعها وآلامه[٢١] وانتقلت هذه الفئة من البحث عن مصدر تسليتها فى الملاحم الشعبية التى كانت تقوم لجماهير الشعب الأمية بوظيفة

مزدوجة تحقق لها التسلية من ناحية وتربطها بأمجادها وبطولاتها القديمة من ناحية أخرى، إلى البحث عن مصدر لتسليتها فى الكلمة المكتوبة، وحاولت الرواية تحقيق حاجة هذه الفئة من القراء، وهذا التحول فى ذوق الجمهور القارئ عن السير أو الملاحم الشعبية والإقبال على الروايات كان له أكبر الأثر فى الرواية وتشكلها.

تبين لنا أن مفهوم هؤلاء النقاد عن الجمهور القارئ قد دفعهم إلى اعتبار مهمة الرواية تقوم على التعليم والتثقيف لجمهرة القراء وهذا المفهوم يعكس ـ من جانب آخر ـ مفهومهم عن غاية الرواية والتى تتكشف فى المنفعة والفائدة، وهذه الغاية تستند إلى الفلسفة الأخلاقية، من هنا فمهمة الرواية تتمركز فى ثلاثة مفاهيم: المفهوم التعليمى الخالص ثم (اختلاطه بمفهوم التسلية والترفيه)، والمفهوم التهذيبى الذى يعتمد التوجيه المباشر بإحياء القيم الأخلاقية، وأخيراً المفهوم الاجتماعى الإصلاحى، وهذه المفاهيم يمكن أن تتداخل بالطبع .

وسنقوم بتناول هذه المفاهيم بالاعتماد على مقدمات الروايات.

يقول «رفاعة الطهطاوى» فى مقدمة «وقائع تليماك»:

«إنه مشتمل على الحكايات النفايس فى ممالك أوروبا وغيرها، عليه مدار التعليم فى المكاتب والمدارس، فإنه دون كل كتاب مشحون بأركان الآداب ومشتمل على ما به كسب بأخلاق النفوس الملكية وتدابير السياسات الملكية»(٢٢).

وعندما نتأمل النص السابق يتبين لنا الهدف التعليمى الواضح عند الطهطاوى وتمثل أولاً فى تقديم نصائح للملوك والحكام وثانيًا فى تقديم مواعظ لتحسين سلوك عامة الناس، فرفاعة يتخذ من الشكل الروائى، إطارًا يبث فيه أفكاره ونصائحه تارة بالتصريح

والتوضيح، وطورًا بالرمز والتلويح على حد قوله، ويقول مبينًا سبب ترجمته لهذه الرواية: لما اشتملت عليه من المعانى الحسنة، مما هو نصائح للملوك والحكام، ومواعظ لتحسين سلوك عامة الناس، تارة بالتصريح وطورًا بالتوضيح»(٢٣).

أما «على مبارك» فى مقدمة «علم الدين»: فيبدو أكثر وعيًا من الطهطاوى لمهمة الرواية التعليمية؛ حيث يقصد إلى هدفه التعليمى مباشرة فى مقدمته التى قدم بها لروايته، فيقول: ولا شىء أنفع له وأجلب للخير والبركة من تعليم أبنائه، وبث المعارف والفنون النافعة فيهم، حتى يعرفوا حقوقه ويكونوا يدًا واحدة فى نفعه وخدمته وإيصاله إلى غاية ما يمكن أن يصل إليه من الغبطة والسعادة (...) وهذا لا يكون إلا بالعلم والمعرفة، وحسن التربية، فإن الجاهل لا يحسن نفع نفسه، فضلا عن نفع غيره (...) وقد رأيت النفوس كثيرًا ما تميل إلى السير والقصص وملح الكلام (...) فحدانى هذا إلى عمل كتاب أضمنه كثيرًا من الفوائد فى أسلوب حكاية لطيفة ينشط الناظر فيها إلى مطالعتها»(٢٤).

فهو حريص على تأكيد المهمة التعليمية للرواية بل يدرك أن مسئوليته الكاملة نحو أمته تتحدد فى تعليم أبنائها.

وفى المقدمة التى كتبها فرح أنطون لرواية «الدين والعلم والمال» أو المدن الثلاث يقول: «من الروايات ما ينشأ للتفكهة والتسلية، ومنها ما ينشأ للإفادة ونشر المبادئ والأفكار ولما وصلنا فى إبراز مواد «الجامعة» إلى المواضيع المهمة التى تكمل مباحثها السابقة، خطر لنا أن نهجر أسلوب المقالات لتقديم الحقائق العلمية حتى يسهل تعلمها»، ويقول «هكذا تدرجت الروايات من التواريخ المحشوة بالمبالغات المزخرفة إلى وضع القصص التى تمثل الحقائق كما هى، وأصبح كُتَّاب الروايات يتفاخرون باقتدارهم على ضبط ذلك الوصف حتى يطابق الواقع(...) وأصبح الغرض من تأليفها إما

تمثيل الفضائل على كيفية تقرب من الحقيقة بقدر الإمكان وتوقيعها على أسلوب يؤثر فى ذهن القارئ وقلبه معًا (...) أو نشر حقائق تاريخية يثقل على الناس مطالعتها فى قالب التاريخ ويسهل فى قالب الرواية. أو إيضاح بعض الحقائق العلمية على كيفية يقرب تناولها أو غير ذلك»[٢٥].

خطر لنا أن نهجر أسلوب المقالات المتقطعة والفصول المتفرقة إلى أسلوب الرواية؛ لأنه أجمع وأوعى. فضلا عن كونه أشد تأثيرًا وأحسن وقعًا، فعزمنا، بحوله تعالى، على إبراز عدة روايات كل واحدة منها تبتدئ وتنتهى فى جزء واحد تسهيلاً لمطالعتها واستيعابها، (...) وسيكون اهتمامنا فيها بالمبادئ والأفكار مقدمًا على الاهتمام بالحوادث والأخبار، (...) وقد سميناه هنا! (رواية) على سبيل التساهل، لأنه عبارة عن بحث فلسفى اجتماعى فى علائق المال والعلم والدين[٢٦].

وواضح من المقدمة السابقة الهدف التعليمى الذى من أجله كتب فرح أنطون كتابه على شكل رواية فهو يعترف فى مقدمته باتجاهه إلى البحوث الفلسفية الاجتماعية إذ لا يمكن اعتبار كتابه رواية إلا على سبيل التساهل على حد قوله.

وثمة محاولة أخرى تبدو شديدة الأهمية هنا فى هذا السياق حيث يكتب عبد القادر مراد وعبد الحليم محفوظ ـ وهما من طلاب الطب ـ رواية بعنوان الغادة المصرية ـ بهدف تقديم النصائح الطبية وتعليم الجمهور كيف يتعامل مع مرض الإيستيرياء (الأرياح) كما نصا على ذلك فى مقدمة الرواية، يقولان «كل إنسان يحب وطنه ويتمنى له الترقى والتقدم يلزمه أن يدفع عنه بقدر ما فى وسعه كل أمر يشينه أو يوجب احتقار الغير له (...) ، ولأجل أن نرغب الجمهور فى مطالعة ما نكتب وصفناه فى قالب رواية[٢٧].

وواضح من المقدمة المهمة التعليمية الخالصة لهذه الرواية أنها وضعت فى الأساس لتقديم بعض النصائح الطبية فى قالب رواية، وأتصور أن هذه المقدمة تكشف لنا ذلك الحضور القوى أولاً للرواية وثانيا حضور الجمهور وتأثيره فى الرواية.

أما «أمين أرسلان» فى رواية «أسرار القصور» فيحدد هدفه من الرواية من العنوان، حيث ينص على أنها رواية، سياسية، تاريخية، غرامية، أدبية، وواضح من العنوان أنه يهدف إلى تعليم التاريخ، يقول: «كثر فى الشرق الميل إلى مطالعة الروايات الأدبية وكثر المشتغلون فى كتابتها بين معرب ومصنف، ولكن أكثر هؤلاء الكتبة اختار منها النوع الغرامى المحض الذى لا شىء فيه سوى الفكاهة، ولم يشتغل منهم بالروايات التاريخية إلا أفراد قلائل يعدون على الأصابع، فى حين أن الروايات التاريخية تمتاز عما سواها بما تجمعه من لذة الفكاهة وفائدة التاريخ ولما كان أعظم من يهمنا من التاريخ ما تعلق بنا وقرب عهده منا، وكان له مساس حسى فى أحوالنا الحاضرة، ولاسيما السياسى منها رأيت أن أقدم لقراء العربية عمومًا وللعثمانيين خصوصًا هذه الرواية التى اشتملت على ملخص تاريخ السلاطين العثمانيين[٢٨].

وواضح من هذه المقدمات أنها وضعت الجانب التعليمى هدفًا أساسيًا لها، على أننا نجد الجانب الإصلاحى، الأخلاقى الأكثر حضورًا فى مقدمات كل روايات تلك الفترة. وقد أشرنا سابقًا إلى الأسباب التى دفعت هؤلاء النقاد والكُتَّاب إلى اتخاذ الرواية هذا الجانب، ومن يقرأ المقدمات النقدية لهذه الفترة، يلمس مدى حرصهم على إشباع هذه الفكرة. وهم حريصون على مخاطبة الحس الأخلاقى عند جمهور القراء، ولقد ترتب على هذا المفهوم التهذيبى أن «التبرير الأخلاقى كان يفرض أحيانًا على القصص والروايات المترجمة برغم أن محتوى القصة نفسها بعيد بقدر كبير

عن هذا التبرير الذى يفرضه المترجم فرضًا على الرواية، من هنا فإننا سنعرض بعض هذه المقدمات للتدليل على ما نقول.

فى مقدمة رواية «زينوبيا نموذج السيدات» تأليف «الحقير حنون نمور»[٢٩]، يقول: «قد بذلت جهدى على مقدرة استطاعتى أن أتجنب كل ما من شأنه أن يمس الآداب والتهذيب وإنى مع ما يخطر بفكرى أن كل رجل بعد مطالعته لها هو نفسه يدفعها لقرينته أو شقيقته أو كريمته لتقرأها حتى إذا لم يكن لها علم بالقراءة هو بذاته ويتلوها عليها كى تقتدى بأعمال تلك السيدة زينوبيا صاحبة هذه الرواية»[٣٠].

وواضح من التقديم السابق مدى حرص الكاتب على التأكيد على أنه قدم لهذه الرواية لما اشتملت عليه من التهذيب والآداب ولذلك فمهمة الرواية تعتمد فى الأساس على التهذيب والإصلاح والنصح، وهذا ما نلمحه فى مقدمة رواية «لجنون فى حب مانون» لميخائيل جورج عورا، يقول «وقد وجه إلينا السؤال فى هذا الموضوع وسمعنا حجة البعض فى تحريم القصص وأنها لا تليق بالفتيان المتأدبين الناشئين على التقوى والإيمان وأدب الديانة، وألا تجدر بالبنات لما يترتب عليها فى زعمهم من الفساد فى الأخلاق وانتقاص الأدب والعفة (...)، وأول شهادة نؤديها هو الإقرار بأن من الكتب ما يفسد الأخلاق حقيقة، وهى ظاهرة البذاءة ضارة غير نافعة، نجزم أن قراءتها لا تليق بالبنين أو البنات، وما نرى مؤلفيها إلا مأثومين بما كتبوا، فقد زاغوا عن القصد وخرجوا عن الغاية التى وضع هذا الفن لبلوغها من التهذيب وتدميث الأخلاق والهداية إلى العمل الصالح والدلالة إلى مراشد الأمور والسير بسيرة فاضلة محمودة العاقبة، فمن خالف من واضعى القصص هذه السنن الواضحة الجميلة القصد ارتد عليهم وزر الفساد[٣١].

والملاحظ فى النص السابق أنه يتفق مع معظم المقدمات الروائية من حيث الهدف الذى يعتمد بالأساس على التهذيب

والأخلاق ولعلنا نلاحظ أنه أشار إلى تلك النظرة الموروثة فى الثقافة الرسمية تجاه هذا الفن الأمر الذى أدى إلى تحريم القصص وهذا ما دفعه ودفع غيره من الكتاب إلى تأكيد أهمية الجانب الإصلاحى الأخلاقى التهذيبى، وهو نفسه ما فعله «نخلة صالح» فى مقدمة روايته «قصة فؤاد ورفقة محبوبته»[٣٢]. ويقول: من المعلوم أن القصص العشقية التاريخية عبرة لمن تبصر من شباب البرية وقد نصبت نفسى لإرشاد أبناء جنسى فمن نظر نظرة أورثته ألف حسرة فأوردت قصة عشقية تتضمن وقوع بعض الشبان فى بلية، وإنما أوردتها للقارئ ليتدبر فى أمر دنياه ويتبصر فى عاقبته وأخراه[٣٣].

والجدير بالذكر أن وجهة النظر هذه لم تكن قاصرة على الروايات المؤلفة فقط وإنما ظلت الأساس لكل الروايات المعربة والمترجمة تقول عفيفة «أظن الدمشقية فى مقدمة روايتها» المعربة «المركيزة متيلدة». وقد بذلت ما أمكننى من الوسع لتكون الرواية ملائمة للذوق الشرقى[٣٤].

ونلاحظ أن معظم المقدمات لم تخرج عن إطار الإصلاح والتهذيب وفى الوقت نفسه كانت تشير إلى التسلية، ولكن من خلال مبدأ التهذيب حيث ظلت المزاوجة دائمة بين الهدفين وغالبًا ما يكون الهدف الأول (الإصلاحى) هو الأساس ثم يأتى الهدف الثانى (التسلية).

تقول عائشة التيمورية فى مقدمة «نتائج الأحوال فى الأفعال والأقوال». «فدعتنى الرأفة بكل مغبون لقى ما لقيت أن أبدع له أحدوثة تسليه عن أشجانه عند تزاحم الأفكار وتلهيه عن أحزانه فى غربة الوحدة التى هى أشد من غربة الديار، وتجعله فى روض من الثمر أنيق إذ لا سبيل إلى تسلية الأفكار إلا بمثل ذلك[٣٥].

وكما هو واضح فإن عائشة التيمورية تضع التسلية هدفًا أساسيًا لروايتها. وهكذا فإن المقدمات السابقة تصور كيف بدأ النقد الروائى من مفهوم تعليمى خالص إلى مفهوم يزاوج بين التعليم والتسلية والترفيه بل وأحيانًا يجمع بينها غاية واحدة للفن تتمثل فى مبدأ "المنفعة" وهو المبدأ الأساسى الذى ظل يحكم كل الروايات فى تلك الفترة، فالغاية الاجتماعية والأخلاقية عندهم جميعًا هى مبدأ المنفعة «وإن اتخذوا من مبدأ «التسلية» وسيلة لتحقيق غايتهم على أن مبدأ المنفعة إن كان غايتهم الأخلاقية فهو أيضًا الغاية الجمالية للفن الروائى.

إذًا، لم نلحظ أى تغيير يذكر فى الاتجاهات التى سادت نقدنا فى تلك الفترة، فمجمل الآراء تدور حول أهمية الجانب الإصلاحى التهذيبى للرواية، وهو الاتجاه نفسه الذى تبنته الرواية، كما أشرنا سابقًا، ولا شك أن المهمة التى انطوت عليها الرواية من هذا المنظور ستفرض تصورها لطبيعة الرواية وعناصرها الفنية.

٣ ـ طبيعة الرواية

والسؤال الذى نطرحه هنا هو إلى أى حد كان وعى هؤلاء النقاد والكُتَّاب بطبيعة الرواية أى العناصر الفنية؟ وإلى أى حد أثرت نظرتهم لمهمة الرواية فى طبيعتها؟

هذه بعض الأسئلة التى سنحاول الإجابة عليها من خلال رصد للمقالات والمقدمات الروائية فى تلك الفترة التى تتناول طبيعة الرواية وعناصرها الفنية.

تعريف الرواية:

لعل أول محاولة لتعريف الرواية قام به «حبيب بنوت المحامى عام ١٨٩٠ فى مستهل مقال نشره فى مجلة المقتطف بعنوان «الروايات» يقول: القصد من تأليف الروايات تسلية الخواطر

وتهذيب الأخلاق فهى آلة يبث بها الكاتب العواطف الشريفة والمبادئ الجليلة، وذريعة ينهى بها الكاتب عن ارتكاب الدنايا على اختلاف أنواعها(٣٦).

من الواضح فى تعريف «حبيب بنوت» السابق أنه يتسم بالعمومية الشديدة، فهو يربط الرواية بغايات أخرى غير كونها شكلاً أدبيًا له مقوماته وعناصره الفنية، إضافة إلى أنه يعتمد الموقف الثقافى الرسمى والذى ألزم الرواية بغايات اجتماعية وأخلاقية، ولهذا يدعو إلى اعتماد معايير الرواية حيث هى «آلة» لبث الأخلاق و«حوادث» مقرونة «بالنصائح والإرشادات».

يقول: إن اختراع الحوادث وتلفيق الوقائع هما واسطة لاجتذاب القارئ واستحالة خاطره إلى النصائح والإرشادات التى يجب أن تملأ بها الرواية(٣٧).

وتجدر الإشارة إلى أن «على شلش» لم يجانبه الصواب عندما علق على تعريف «حبيب بنوت» السابق بقوله: (...) ينطبق على أشكال أخرى غير الرواية، ولا سيما المقال الاجتماعى(٣٨).

وفى عام ١٨٩٩ كتب إبراهيم اليازجى ردًا على سؤال لأحد القراء عن القصة وقواعد تأليفها، قائلاً: وأما القصة فهى مأخوذة من قص الخبر والحديث إذا ساقه وأورده بحسب وقوعه. وأصله من قص الأثر، واقتصه، إذا تتبعه شيئًا بعد شيء. فالقصة فى الأصل بمعنى الخبر، ثم نقلت إلى القصة التى تكتب هذا محصل ما فى كتب اللغة ولا يخفى أن المعنى الأخير هو المراد من القصة فى الاصطلاح وتُعرف بأنها سياقة حوادث متصلة ترجع إلى شخص أو أشخاص يدور ما فيها من الحديث عليهم(٣٩).

من اللافت للنظر فى نص «اليازجى» السابق، خلطه الواضح بين مصطلح القصة وتحديدًا القص الشفاهى والرواية كنوع أدبى

مستقل، له خصائصه المميزة، ولكن رغم هذا الخلط والالتباس عند «اليازجى» إلا أنه يقف على طبيعة الرواية التى تعتمد على خيط سردى يربط الأحداث بالشخصيات كما أشار، ويتم ذلك من خلال «موضع النكتة» منها وهو الحادث الذى تساق وقائعها إليه ثم ينظر فى ترتيب تلك الوقائع فيوطأ لها بذكر الأشخاص الذين تمت على أيديهم وتعريف صفاتهم وأخلاقهم ثم يشرع فى إيراد الوقائع بحسب ترتيبها الطبيعى فى التقديم والتأخير وهذه طريقة أكثر مؤلفى الإفرنج فإنهم كثيرًا ما يبدءون القصة من أثناء حوادثها وربما بدءوها من آخرها ثم ساقوها حتى يأتوا على أولها. (...) ولا بد فيها من ذكر حادثة يتشوق المطالع إلى الوقوف على مصيرها من تعرض بعض أشخاصها لأمر مخوف أو مجاذبته لأمنية خطيرة مما يستوقف النفس بين الخوف والرجاء إلى أن تفرقوا منها عما تنتهى إليه(٤٠).

ألا تشير الفقرة السابقة بوعى ما لدى اليازجى بالرواية كجنس أدبى له قواعده وعناصره الفنية والتى أشار إليها من أحداث وشخصيات وحبكة، ويبدو اطلاع اليازجى على الرواية فى الأدب الغربى واضحًا، ولكن رغم هذا الوعى يبقى التساؤل لماذا حاول فى بداية المقال التأصيل للرواية وربطها بالقصة كما فى التراث العربى.

والجدير بالذكر أن محاولة "اليازجى" للبحث عن جذور للرواية فى التراث العربى واستخدامه مصطلح القصة للدلالة على الرواية يضعنا أمام التساؤل التالى لماذا شاعت فى تلك الفترة عدة مصطلحات لتدل على الرواية؟ وما سر تفضيل معظم الرواد والنقاد لكلمة «رواية» على كلمة «قصة»؟

فعلى الرغم من ظهور مصطلح «الرواية» بوضوح فى بيروت منذ عام ١٨٥٩عندما قدم خليل الخورى روايته «وَىْ إذًا لست بإفرنجى»

التى ظهر فصلها الأول فى العدد (٩٣) الصادر يوم الخميس ١٣ أكتوبر سنة ١٨٥٩ . إلا أنه قد ظهر أيضًا مصطلح «رومان»، ربما لأن أولى ترجمات الرواية تمت عن اللغة الفرنسية كما أشار «محمد كامل الخطيب» وقد استشهد فى ذلك بإشارة نخلة صالح فى مقدمة روايته المترجمة عام ١٨٧٥ «الترياق فى أحوال العشاق» يقول: حكاية عشقية ورواية تاريخية (...) من نوع الآداب المسمى عند الإفرنج باسم رومان(...) ترجمتها من اللغة الفرنساوية الأوروبية إلى اللغة العربية»[٤١].

وهكذا جرى تداول مصطلح «رومان» للدلالة على الرواية، فالشيخ محمد عبده مثلاً كان لا يزال حتى عام ١٨٨١ يسمى الروايات باسم «رومانيات» ومع أن المصطلح ذاته معرب فلم يشع شيوع مصطلح «الرواية» ولم يشع مصطلح «قصة» فبينما نجد الأخيرة أدل على المعنى فى تراثنا نجد الأولى وقفًا على الأحاديث النبوية والشعر والتاريخ، ويفسر «على شلش» ذلك بقوله: ولا نملك فى تفسير هذا التحول الاصطلاحى إلا ترجيح تأثير نشأة أولئك الرواد وتربيتهم المسيحية، البعيدة إلى حد ما عن التراث الإسلامى[٤٢].

وأتصور أن السبب فى تفضيل أولئك الرواد لمصطلح «رواية» يعود فى الأساس إلى الموقف الثقافى الرسمى والدينى من القصة والذى سبق وأن رصدناه والذى كان يستهجن كل ما يختص بالقص فى حين أن مصطلح الرواية ذا الأصل العربى القديم يشير إلى تتبع الخبر بدقة من هنا جاءت رواية الحديث النبوى والشعر والتاريخ.

وفى مقدمة «رواية الجنون فى حب مانون» لميخائيل جورج عورا[٤٣] يورد جملة من الأفكار النقدية المهمة عن طبيعة الرواية والمعنونة بـ «فى حقيقة تدوين فن القصص» يقول: اصطلح الإفرنج على تسمية القصص (رومان) واللفظة واردة من اللسان الذى كانت

تكتب فيه نظمًا ونثرًا أحاديث القوم (...) متضمنة ذكر وقائع ووصف أحوالٍ حقيقية أو موهومة والإيضاح عن عادات أهل القرون الأولى أو الحاضرة ووصف الأماكن ما كان من القصص قصيرًا مختصرًا عبر عنه بلفظة (حكاية)(٤٤).

وبالرغم من عمومية هذا التعريف فقد ارتكز على أحد عناصر الرواية، وهو الحدث أو «ذكر وقائع ووصف أحوال حقيقية أو موهومة» على حد تعبير «ميخائيل عورا» والملاحظ أيضًا أنه يلح فى تعريفه السابق على عنصر الوصف سواء كان حقيقيًا أو خياليًا، وتبدو إشارة «عورا» فى عنوان مقدمته ذات دلالة مهمة فى هذا السياق فقد أشار إلى كلمة «فن» والتى تشير بأن هذا الفن لا بد وأنه يعتمد على أصول وقواعد، وهذا ما فسره «عورا» لاحقًا، يقول: (...) ثم أن أهل أوروبا وضعوا له أصول وتفننوا فى أساليبه وبالغوا فى ترتيبه(٤٥).

ولعلنا نلمس عند «ميخائيل عورا» وعيًا بطبيعة البناء الروائى وكيفية تناول الأحداث داخل الرواية، وذلك من خلال تقديمه للفرق بين العرب والإفرنج فى تدوين القصص، حيث يعيب على كتابنا العرب مبالغاتهم الكثيرة فى تناولهم للحدث داخل الرواية، يقول عن الغربيين فى طريقة تناولهم للأحداث الروائية، «مثال ذلك أنهم لو كتبوا بخبر واحد من الناس وبيان مصيبته وأحوال سجنه أو أسره لبالغوا فى البيان وانتهوا إلى الغاية وشرحوا عن هول ما يلقاه من النكد وما وصل به من الويل والهوان حتى تعطف القلوب عليه (...) فيجتهد المؤلف فى استنباط الحيل لإنقاذه من محبسه وإخراجه من مضايقه بتدابير مصيبة ودهاء فائق فتنبسط لذلك النفوس وتزول روعتها، وتلك هى اللذة عند الظرفاء أصحاب الذوق الصحيح (...) وليس الحال كذلك فى قصة ألف ليلة وليلة وما حاكاها من التصانيف، فإنه لو وقع رجل فى مثل هذه الورطة [كذا] فى كتبنا

ونزلت به مثل هذه المحنة لكفى فى إنقاذه تسخير عفريت أو جن أو ساحر ونحو ذلك من التلفيقات الصبيانية والخيالات، فلا يكون للحكاية طلاوة ولا مأخذ من القلوب ولا لذة، فإن اللذة هى بمقدار ما تقرب الرواية من الصدق(٤٦).

ونلمح فى هذا النص وعى «عورا» المبكر بأهمية الرواية وربطها بالإنسان العادى ومشكلاته بعيدًا عن انحرافات الأوهام، يقول «ولا نخطئ إذا قلنا إن كتب الإفرنج يراد بها التهذيب حقيقة، وإنها تكتب عن الحياة الإنسانية بما بها من نقائص وكمالات. فهى أكثر ما تروى الوقائع الحقيقية لا الوهمية وتقرر عن أمور معاشية واجتماعية وما يقوم به الحياة من اجتماع واشتراك ومعاملة وعادة وتدبير وبخلاف ذلك قصصنا فإنها لا تقوم إلا على أمور وهمية ضررها أقرب من نفعها وشرها أعم من خيرها إن كان بها خير(٤٧).

ولعلنا نلمس من أفكار «عورا» المهمة عن طبيعة الرواية أنه يربط كل هذا بمهمة الرواية؛ حيث هذه وسائل من أجل تحقيق المنفعة «بدأ الأساسى هو المنفعة» وهو نفسه المبدأ الذى انطوت عليه جل آراء النقاد والمؤلفين فى تلك الفترة من تاريخ الرواية العربية.

ويقدم «محمود خيرت» لروايته «الفتاة الريفية» بمقدمة بعنوان «كلمة فى التأليف» يقف فيها أمام البناء الروائى وبالتحديد أمام عنصر الوصف يقول: «إن من يطالع كتب الإفرنج وأسلوبهم فى وضع الروايات وما نحن عليه فيها لا يلبث أن يرى الفرق واضحًا كالصباح لذى عينين فهو إذا قرأ سفرًا من مؤلفات أولئك القوم فى أى موضوع روائى كان شعر فى الحال كأن الحياة تتردد بين سطور ذلك السفر، فيجد نفسه ليس أمام أوراق جامدة. وإنما أمام مشهد حى يرسل إلى قلبه عوامل الانفعال وبواعث التأثير(٤٨).

ويرجع ذلك من وجهة نظره إلى أن الروايات فى الحقيقة أولى من غيرها من سائر المؤلفات بالتعب والعناية.

وأما تصوره لطبيعة الوصف فى الرواية فيقول عنه: ولقد تقع إحدى رواياتهم فى يد أحد قرائنا فيأنس من نفسه مللاً بمجرد البدء فيها؛ لأن الإفرنج دأبوا فى كل نقطة من نقط الوصف على أن يشيعوها أشياعًا فيتخيل الكاتب فى كل نقطة منها أن الطبيعة واقفة أمامه حية تتكلم ويكون قلمه إذ ذلك فى يده (كالفرشة) فى يد المصور الحاذق فلا تفوته أقل حركة يكون لها أثر وغاية فى مجموع المؤلف، ولذلك يخرج السفر من بين يديه وهو كالصورة المتحركة لا ينقصنها عن تمام محاكاة الطبيعة غير الصوت والحس(٤٩).

وواضح من النص السابق وعى «محمود خيرت» بطبيعة البناء الروائى من حيث اعتماده على «الوصف» والوصف هنا وصف كل التفاصيل والجزئيات المتعلقة بالرواية، وكأنها صورة للطبيعة على حد قوله، وينطلق "محمود خيرت «بفكرة الوصف إلى أقصى غاياتها حيث المحاكاة الآلية لكل شىء، ورغم هذا الوعى المبكر بطبيعة البناء الروائى من حيث اعتماده على التصوير فإن "محمود خيرت» لم يستطع التخلص من المفهوم التعليمى والتهذيبى الإصلاحى للرواية.

ففى نهاية كلمته عن التأليف الروائى نراه يقول «على أن الرواية لا تكون قيمة حتى ترمى إلى غرض شريف أو فائدة حكيمة ربما كانت ألزم لردع النفوس الشريرة عن السير فى طريق المفاسد والشرور(٥٠).

إذا كانت حصيلة النقاد والكُتَّاب من المصطلحات الفنية الخاصة بالرواية محدودة، وعامة خلال تلك الفترة من القرن التاسع عشر، رغم إشارات إلى بعض المصطلحات الفنية المهمة فى البناء الروائى مثل «الأشخاص أو الشخوص» مقابل الشخصيات «والواقعة، أو الوقائع» مقابل «الحدث» - فهل مثل القرن العشرين نقطة تحول

فى مسار النقد الروائى أو بعبارة أخرى هل تعرف النقاد والكتاب على بعض المصطلحات الأوروبية الخاصة بالرواية؟ ولنأخذ مثلاً على ذلك ما طرحه فرح أنطون فى مجلته الجامعة فى بواكير الكتابة النقدية الواعية، فقد كتب بعنوان «إنشاء الروايات العربية» عندما رأى أن المكتوب من أعمال قصصية ينافى معنى الرواية ومغزاها، فالمشكلة التى أمامه هى إقدام "كل من أمسك قلمًا فى هذه الأيام يرى نفسه قادرًا على وضع رواية؛ لأن كل إنسان يقدر على قص قصة وسرد حوادث يتصورها». وهو لا يرى المشكلة محصورة فقط فى التأليف بل تتعداه إلى «الروايات الموضوعة تعريبًا» إذ يتناول المعرب «قلمه ويغير على تلك الرواية فيتصرف فيها حذفًا وإضافة" ولهذا يقترح «الصفات اللازمة للروائى ليصح أن يكون ما يكتبه معدودًا فى جملة الروايات الحقيقية أى عوالم خيالية تنطبق صفاتها وأخلاقها على العوالم الحقيقية انطباقًا كليًا كأنها صورة لها، وكأن أشخاصها مع زيادة فى الصبغة الايدياليستية فيها ليكون غرضها رفع النفوس بدل إسخاطها»(٥١) ويمضى فرح أنطون فى تعداد هذه الصفات وهى (قوة الاختراع وقوة الحركة ووحدة السياق وتنوع الموضوع وقوة السيكولوجيا والسسيولوجيا وجمال الموضوع والسبك).

إضافة إلى أن دراسة فن الرواية يعنى «مطالعة روايات أكابر المؤلفين (...) ومطالعة كتابات مشاهير نقاد الروايات»(٥٢).

وكما هو واضح فقد تطور الوعى النقدى بالرواية مع بدايات القرن العشرين وبدأ الاهتمام بطبيعة الرواية وعناصرها الفنية، فالصفات الست التى تنبه لها فرح أنطون فى مقاله السابق لم يسبقه إليها أحد من نقاد الفترة تقريبًا ربما باستثناء الإشارات - عند غيره - إلى أهمية الخيال والحركة وتصوير الواقع ودراسة الفن الروائى. ولكن يبقى له فضل التنبيه على قيمة علم النفس(٥٣).

يقول في مقدمة روايته «الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث» سنة ١٩٠٢« (...) ولكن هذا لا يمنع من التزام ما تقتضيه الروايات من الوصف وتصوير العواطف والحوادث تصويرًا طبيعيًا؛ لأن فن الروايات فن سيكولوجي جماله وتأثيره متوقفان على حسن سبكه ولطف أسلوبه ودرس باطن الإنسان وأخلاقه وبيئته درسًا دقيقًا»(٥٤).

٤ ـ محاولات التصنيف:

كان النقد العربي في تلك الفترة يحاول تصنيف الرواية تصنيفًا يعتمد لونها، وكانت الألوان التي يعرفونها منحصرة في الرواية التعليمية والرواية التاريخية والرواية الاجتماعية والرواية الغرامية. "ومع أن هذه الأنواع قد تختلط فالفيصل النهائي ـ عند النقاد ـ يكمن في حجم الجرعة المضمونية، الذي تقدمه الرواية، بحيث إذا تفوق المضمون التاريخي صارت الرواية تاريخية، وإذا تفوق المضمون الغرامي صارت غرامية، وهكذا»(٥٥).

وفي مقال جورجي زيدان «الروايات أصلها وتاريخها»، ما يؤكد ذلك، يقول: «فأصبحت الروايات اليوم أصنافًا يختلف نسق تأليفها باختلاف الغرض المقصود منها وفيها التهذيبية والتاريخية والعلمية والأدبية وغير ذلك»(٥٦).

وتتكرر الإشارة إلى عن أنواع الروايات في ثنايا المقالات النقدية والمقدمات الروائية، وتجدر الإشارة إلى أنه كان لمثل هذه المحاولات من التصنيف أثره؛ لأنه أخضع الفن الروائي آنذاك أولاً وبالذات، لطابعه السائد أو لغايته التعليمية.

ويبدو «ميخائيل جورج عورا» أكثر وعيًا بهذه الأنواع، يقول: وعلى هذا الوجه لم يكن مستطاعًا أو ميسورًا حصر الأنواع والأقسام التي تندرج تحت هذا الفن على أن نحصره في المواضيع الآتية، وهي

المشهورة. فمنها القصص الغرامية ومنها فى الأخلاق ومنها فى التثقيف والتهذيب، ومنها فى التاريخ والفلسفة والدين ومنها القصص الوصفية والرمزية والشعرية والفكرية(٥٧).

وفى المقدمة نفسها يتنبه «ميخائيل عورا» إلى رواية السيرة الذاتية، بدا ذلك واضحًا عندما أعاد تصنيف رواية «الساق على الساق» للشدياق، وأدرجها فى إطار ما سماه «أوتوبيوكرافى»، يقول:

فهى أولى بأن يلحق بكتب القصص منه بإلحاقه فى كتب اللغة بالرغم مما تتضمن من الفوائد اللغوية وسرده الألفاظ المترادفة والمتجانسة (...) وهذا الكتاب عند الإفرنج معدود من قبيل ما اصطلحوا على تسميته باسم اوتوبيوكرافى، وهى القصص التى يكتبها الكاتب حكاية عن نفسه فيتصرف فى إيرادها ونسقها وترتيبها بحسب أوضاع القصص كما يناسب المقام(٥٨).

وفيما أتصور أن هذا النص النقدى النظرى الوحيد الذى يتنبه منذ وقت مبكر إلى هذا النوع من الرواية.

هذه هى القضايا النقدية النظرية التى شغلت النقد والنقاد فى تلك الفترة. ولعلنا لمسنا فيها التنوع والاجتهاد، ومن الواضح أنهم كانوا مجتهدين فى تعريفهم للرواية أكثر من كونهم محيطين، أو قارئين، لها ظل ذلك حتى أواخر القرن التاسع عشر، ومع العقد الأول من القرن العشرين نقلوا بعض مصطلحات الرواية من الأدب الغربى، وتنبهوا إلى بعض أسس الفن الروائى المهمة مثل الحدث والشخصية، والتشويق كما أدرك بعضهم أهمية تصوير الجوانب الباطنية لهذه الشخصيات، ومن الواضح أنهم توصلوا إلى معظم أنواع الرواية فى ذلك العصر، وتنبه بعضهم إلى رواية السيرة الذاتية، ولكن أكثر ما يلفت الانتباه فى استجابتهم النظرية هذه هو اتساع مجال تساؤلاتهم بالقياس إلى قلة خبرتهم النظرية إضافة

إلى أن الحس بأهمية الرواية وجدواها فى الحياة الثقافية قد بلغ شوطًا جعل الأطراف المعنية تتجادل لا بشأن الاعتراف بها بل بشأن مكانتها بين الأنواع الأدبية.

الهوامش

(١) ألفت الروبى، الموقف من القص فى تراثنا النقدى، مركز البحوث العربية ١٩٩١ م ص ٨١.

(٢) انظر، المرجع السابق، ص١٧٥، ١٧٦.

(٣) ولقد ظل هذا التأثير مستمرًا حتى العصر الحديث، فحين كتب محمد حسين هيكل قصته زينب فى بداية العقد الثانى من القرن العشرين تردد فى نشرها، ولما نشرها لم يقدمها بوصفها قصة ولم يكتب اسمه عليها، لكنه قدم لها بوصفها (مناظر وأخلاق ريفية) بقلم مصرى فلاح، وقد أرجع محمود تيمور السبب الذى من أجله أخفى هيكل اسمه إلى الموقف السائد من القصة كنوع أدبى. فالقصة لم تكن تحظى بالاعتراف بها أدبًا مقدرًا، ولم تكن تخرج عن كونها أحدوثة أو طرفة أو سمرًا.

راجع محمود تيمور، دراسات فى القصة والمسرح، ص٥١ ، مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ.

وهكذا ربط هيكل قصته بغاية تهذيبية ليدفع عنها نقائص الحواديت والفكاهات، وهو الأمر نفسه الذى فعله محمد المويلحى فى كتابه حديث عيسى بن هشام، كان يشعر كما يقول "على الراعى" بشىء غير قليل من الاستحياء للجوئه إلى استخدام الخيال فى بذل النصح لأن هذه لم تكن فى أيامه طريقة الناس الشرفاء المحترمين وهو الأمر الذى جعله يلجأ إلى تغطية كتابه بكثير من الأقوال المأثورة والمقدمات ليسوّغ ذلك، لكنه لم ينج أبدًا من الاستهجان بعمله، فظهر بعض المشفقين على سمعة آل المويلحى ذهبوا إلى والد محمد المويلحى، وشكوا له أن ابنه يسير فى طريق لا تحمد مغبة المضى فيه، بإنشاء كتاب يجرى مجرى أدب العوام.

راجع على الراعى: دراسات فى الرواية المصرية، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٩ ص ١٠.

(٤) محمد عبده، الكتب العلمية وغيرها، الوقائع المصرية، ١١ مايو ١٨٨١.

انظر النص كاملاً فى مجلة فصول ص٢٠٧ ـ ٢٠٩ العدد الأول لسنة ١٩٩١ وأيضًا على شلش، نشأة النقد الروائى فى الأدب العربى الحديث، مكتبة غريب ١٩٩٢، ص ٢٢ ـ ٢٣.

(٥) المرجع السابق، على شلش، ص ٢٣.

(٦) راجع، ألفت الروبى، مرجع سابق ص ١٦٢.

(*) إن رفض الظواهر الأدبية الجديدة والعزوف عنها أمر سائغ فى الآداب بشكل عام، فمهارات التذوق التى تصاحب الأشكال الأدبية التقليدية تجد نفسها عاجزة عن تقبل الأشكال الجديدة، فتقوم برفضها، ويمر وقت طويل جدًا قبل أن تتأسس ذائقة جديدة

تتقبل الظواهر الأدبية المستحدثة، وهو أمر واجهته الرواية الغربية من قبل، فقد بين «باختين» كيف أن «النقد القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يعترف بالرواية بوصفها جنسًا مستقلاً، بل كان يرجعها إلى الأجناس البلاغية المختلطة وفى منتصف القرن التاسع عشر ظهر اهتمام واضح بنظرية الرواية بوصفها جنسًا أدبيًا أساسيًا فى الأدب الأوروبى.

راجع، ميخائيل باختين، الكلمة فى الرواية، ترجمة يوسف حلاق، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٨٨ ص ٢٣٠.

(٧) أورده عبد المحسن بدر، مرجع سابق ص ١١٨.

(٨) محمد عمر، حاضر المصريين أو سر تأخرهم، تحقيق مجيد طوبيا، القاهرة، دار المحروسة ٢٠٠٢م عن نسخة مصورة للطبعة الأولى الصادرة فى عام ١٩٠٢، ص ١٥٤، ١٥٦.

(٩) المرجع السابق، ص ٢١٨.

(١٠) لمقتطف، أغسطس ١٨٨٢، ص ١٧٤، الجزء الثالث السنة السابعة. نقلا عن "نظرية الرواية، محمد كامل الخطيب، دمشق ١٩٩٠، ص ١٩.

(١١) راجع، على شلش، مرجع سابق ص ٢٥.

أورده عبد المحسن بدر، مرجع سابق، ص ١١٨ ـ هجوم الأب لويس شيخو اليسوعى بدعوى أن ٩٠٪ منها يغلب عليها الغرام، وأنها معربة عن روايات أوروبية قليلة الجدوى، شائنة للآداب.

(١٢) راجع، لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية ١٨٠٠ ـ ١٩٢٥، بيروت، دار المشرق ١٩٩١ ص٤٤٠ ـ ٤٤١.

(١٢) جناب حبيب أفندى بنوت المحامى: المقتطف، قراءة الروايات، جزء ١، مجلد ١٥، أكتوبر ١٨٩٠.

(١٣) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٤) أحمد إبراهيم الهوارى: مصادر نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط ١٩٧٩، ص ٣٥.

(١٥) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٦) المرجع السابق نفسه، ص ٦٧١.

(١٧) المقتطف، ضرر قراءة الروايات والأشعار الحبية ١٨٨٢، ص ١٧٤.

(١٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٩) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٢٠) أحمد إبراهيم الهوارى: مصادر نقد الرواية، مرجع سابق، ص ٣٥.

(٢١) عبد المحسن بدر: تطور الرواية، مرجع سابق، ص ١١٦.

(٢٢) رفاعة الطهطاوى: مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك، بيروت، المقدمة، ص ٤.

(٢٣) المرجع السابق، ص ٣.

(٢٤) على مبارك: علم الدين، الجزءان الأول والثانى، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، المقدمة، ص ٧، ٦.

(٢٥) فرح أنطون: الروايات أصلها وتاريخها، الهلال: ١٥ أكتوبر ١٩٠٢.

(٢٦) فرح أنطون: مقدمة، الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث، ١٩٠٢.

(٢٧) عبد القادر مراد وعبد الحليم محفوظ: الغادة المصرية، ط. الشرقى، ١٨٩٩ ص ٥،٤.

(٢٨) أمين أرسلان: أسرار القصور، المقدمة، ١٩٠٢.

(٢٩) رواية زينوبيا، حنون نمور، سنة ١٨٨٨، مقدمة الرواية.

(٣٠) تجدر الإشارة هنا إلى التساؤل عن دوافع الكاتب لنعت نفسه بهذه الصفة (الحقير) على غلاف روايته، إذا حاولنا أن نتأمل أغلفة روايات تلك الفترة فسنجد أن معظم الكتاب قد قدموا لأنفسهم بألفاظ بالحقير .. أو تأليف الفقير إليه تعالى، انظر على سبيل المثال رواية الجنون فى حب مانون تأليف الفقير إليه تعالى ميخائيل جورج عورا، قصة فؤاد ورفقة محبوبته بقلم الفقير نخلة صالح، رواية ناجية تأليف الفقير إليه تعالى خليل زينية اللبنانى عفى عنه، رواية السبب اليقين المانع لاتحاد المسلمين، لمؤلفه المخلص للمجتمع الإنسانى، محمد كاظم ميلانى، وغير ذلك.

(٣١) جورج ميخائيل عورا: الجنون فى حب مانون، المقدمة، ص٢، ١٨٨٦.

(٣٢) نخلة صالح: قصة فؤاد ورفقة محبوبته، المقدمة، ١٨٧٢.

(٣٣) المرجع السابق، ص ٢.

(٣٤) عفيفة أظن الدمشقية: رواية المركيزة متيلدة، المحروسة مصر، ١٨٩٦.

(٣٥) عائشة التيمورية: نتائج الأحوال والأقوال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤، ط ١، ١٨٩٨م، المقدمة.

(٣٦) المقتطف، جزء ١ ـ مجلد ١٥ ـ أكتوبر ١٨٩٠ . أورده كاملاً، محمد كامل الخطيب، نظرية الرواية، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٩٠ص ٢٠ ـ ٢٣ .

(٣٧) المصدر السابق ص ٢١ .

(٣٨) على شلش، نشأة النقد الروائى فى الأدب العربى الحديث، مكتبة غريب ١٩٩٢، ص ٣٥.

(٣٩) المصدر السابق ص ٣١

(٤٠) المصدر السابق نفسه ص ٣١.

(٤١) انظر، محمد كامل الخطيب، نظرية الرواية، مرجع سابق ص ٦.

(٤٢) انظر، على شلش، نشأة النقد الروائى فى الأدب العربى الحديث مرجع سابق ص ١٠.

(٤٣) ميخائيل جورج عورا: الجنون فى حب مانون، الأهرام، الإسكندرية ١٨٨٦ المقدمة ص ١.

(٤٤) تجدر الإشارة هنا إلى أهمية هذه المقدمة والتى كتبها «عورا» سنة ١٨٨٦م وتأتى أهميتها من وعى «عورا» بالرواية كجنس أدبى له أصوله وقواعده وتاريخه، وهذا ما حاول تقديمه فى هذه المقدمة التى تعتبر أطول المقدمات الروائية على الإطلاق حيث وصلت صفحاتها إلى سبع عشرة صفحة، انظر تلك المقدمة فى ملاحق هذه الدراسة.

(٤٥) المصدر السابق ص ٥.

(٤٦) المرجع السابق، ص٧.

(٤٧) ميخائيل جورج عورا: المرجع السابق: ص ١٧.

(٤٨) محمود خيرت: الفتاة الريفية، مدرسة والدة عباس الأول، ١٩٠٥ ص ٤.

(٤٩) المرجع السابق، المقدمة.

(٥٠) المرجع السابق، ص ٨.

(٥١) انظر، إنشاء الروايات العربية، فرح أنطون، أعيد نشرها فى سلسلة مناهل الأدب العربى، بيروت صادر ١٩٥٠.

(٥٢) أوردها محمد كامل الخطيب، نظرية الرواية ص ٤٤ ـ ٥٢ وعلى شلش، نشأة النقد، ص ٤٦.

(٥٣) على شلش، نشأة النقد الروائى فى الأدب العربى، مرجع سابق ص ٤٨.

(٥٤) الدين والعلم والمال، فرح أنطون، الإسكندرية ١٩٠٣.

(٥٥) على شلش، مرجع سابق ص ٣٨.

(٥٦) المصدر، الهلال ١٥ أكتوبر ١٩٠٢ م نقلاً عن «محمد كامل الخطيب» ص ٤٠.

(٥٧) مقدمة، رواية «الجنون فى حب مانون» مصدر سابق ص ٧.

(٥٨) مقدمة، رواية «الجنون فى حب مانون»، مصدر السابق ص ٩.



مقدمة رواية الجنون فى حب مانون، ١٨٨٦

ميخائيل جورج عورا

فى حقيقة تدوين فن القصص اصطلح الإفرنج على تسمية القصص (رومان) واللفظة واردة من اللسان، الذى كانت تكتب فيه نظمًا ونثرًا أحاديث القوم فى متوسط الأعصر أى ما جاء بعد عصر الجاهلية متضمنة ذكر وقائع ووصف أحوال حقيقية أو موهومة والإيضاح عن عادات أهل القرون الأولى أو الحاضرة وأخلاقهم ووصف الأماكن. وما كان من القصص قصيراً مختصراً عبر عنه بلفظة (حكاية).

الغرض من تأليف القصص وموضوعها:

إن مجال فن الروايات والقصص فسيح يزيد فى الاتساع على مجال التاريخ بل هو التاريخ فى عبارة أخرى منمقًا وموشىً ومديمًا بالمحاسن والأحاسن وأطايب الموضوعات القريبة من التصور والحواس الفكرية فهو بحسب وضعه وطبيعته قابل لملابسة كل فن وأدب.

وعلى هذه الكيفية اندرج تحت هذا الفن منظوم القدماء وما نجده من الكتابات نقشاً على الأحجار كالمعلقات السبع لشعراء

العرب فى جاهليتهم فهى أشبه شىء بمنظوم هوميروس عند اليونانيين وفرجيل عند الرومانيين لما تضمنته من ذكر أيام العرب ووقائعهم (كذا) وبعض أخلاقهم.

فكل قصيدة منها لو وطىء لها بالمقدمات وسيق الحديث فيها إسهابًا لا اقتضابًا لجاءت قصة مستقلة برأسها كالقصص المطولة المؤلفة أو المصنفة فى عهدنا الحاضر. ومن ذلك يتضح أن هذا الفن عريق فى القدم إلا أنه كان مختصراً بسيطًا عند الأولين كسائر الفنون الأخرى فى ظهورها وأول نشأتها ثم إن أهل أوروبا وضعوا له أصوله وتفننوا فى أساليبه وبالغوا فى ترتيبه وإتقانه فأدخلوه فى كل فن من فنون الأدب. ومن فرط عنايتهم به حسنوه للعيون وزينوه وتأنقوا فى نسجه وزخرفته وتدبيجه وصاغوه فى قوالب من الإبداع وكسوه جلباب الحسن والمطارف الزاهية حتى أخلدت إليه النفوس وكلفت به الخلايق (كذا) أجمعين وأصبحوا يطرفون إليه فوق ما يطرفون إلى غيره من الكتب الفايقة (كذا) والأسفار البليغة والتواريخ المدونة والمجموعات العلمية والفنية وغيرها من الكتب الموضوعة فى العلم والتعليم. ومن توسعهم فيه لم يضعوا مطلبًا إلا وردوه حتى لقد انتحلوا له الفنون التياترية محزنة ومضحكة ومفرحة والمنظومات والأراجيز، وخاضوا فى لجة الفلسفة وما تخرج من آدابها والديانة وما يتبعها من العقائد والمعارف وما يضاف إليها من الكشف والتحقيق فى عموم أحواله وتقاسيمه وطبقاته ودرجاته من الخبر المفرد والسائر إلى المجموع الكامل فى كل حقبة من الأحقاب، وعلى هذا الوجه لم يكن مستطاعًا أو ميسورًا حصر الأنواع والأقسام التى تندرج تحت هذا الفن، على أن نحصره فى المواضيع الآتية وهى المشهورة. فمنها القصص الغرامية ومنها فى الأخلاق ومنها فى التثقيف والتهذيب ومنها فى التاريخ

والفلسفة والدين ومنها القصص الوصفية والرمزية والشعرية والفكرية فجميع هذه الأنواع سواء كان المراد منها التعليم و التثقيف أو الهجو والتعنيف هزلاً وجداً والآداب والسياسة والتاريخ فى جميع دروبه لم يمكن ضبط موضوعها وتحديد أجزائها وجمع شتاتها وإيضاح غايتها التى تختلف باختلاف الأشخاص رأياً ونظراً حتى أنه ليعسر الفصل بين النوع الواحد ويتعذر ضبطه بقيود خاصة وقواعد جامعة متبعة ما دامت الأخلاق متباينة والأذواق متغايرة غير مؤتلفة والأهواء متفرقة غير مجتمعة والقوم فى مباديهم (كذا) وحقايق (كذا) أفكارهم متناكرون (كذا) وبحسب تلطف ذوق الناس وتقدمهم فى الآداب وتجملهم فى الأخلاق تكثر مزاولتهم لهذا الفن فإنه ليس على الحقيقة إلا تعبيراً عما يقوم فى قوم أدب وانتظام ومربى وعادة مدنية أو عقيدة دينية فكأنما هو فى عبارة أخرى مرآة بها تنعكس المرئيات فمن هذه الحيثية اعتبر فن التدوين تاريخاً حقيقياً عن الإنسان فى جميع أحواله وكثرة كلف الجمهورية وتوجه رغائبهم إليه وفى البحث والتدقيق نرى لهذا الفن علاقة وثيقة بفن التياتر وما يقال فى الواحد يقال فى الآخر من النظر إلى موقع الفنين من التهذيب والتثقيف والنفع أو ضد ذلك. وقد وجه إلينا السؤال فى هذا الموضوع وسمعنا حجة البعض فى تحريم القصص وأنها لا تليق بالفتيان المتأدبين الناشئين على التقوى والإيمان وأدب الديانة، ولا تجدر بالبنات لما يترتب عليها فى زعمهم من الفساد فى الأخلاق وانتقاص الأدب والعفة فلزمنا من أجل ذلك الإبانة عن أفكارنا والإجابة عما سئلنا بشأنه (كذا). وأول شهادة نؤديها هو الإقرار بأن من الكتب ما يفسد الأخلاق حقيقة، وهى ظاهرة البذاءة ضارة غير نافعة نجزم أن قراءتها لا تليق بالبنين أو البنات وما نرى مؤلفيها إلا مأثومين بما كتبوا فقد زاغوا عن القصد وخرجوا عن الغاية التى وضع هذا الفن لبلوغها من تهذيب

الأخلاق والهداية إلى العمل الصالح والدلالة إلى مراشد الأمور والسير بسيرة فاضلة محمودة العاقبة.

فمن خالف من واضعى القصص هذه السنن الواضحة الجميلة القصد ارتد عليهم وزر الفساد ومسهم وضر العار والشين وبئس العتاد.

والكلام فى هذا المقام يساق على جميع الكتب التحريفية المستفيضة بين أيدى العامة والكتب الموضوعة للفساد وتحريك الشهوة البدنية والشبق والدعارة ونحوها فمؤلفوها ملومون موزورون يلحقهم العيب بسببها وجديرة كتبهم بأن تحرق أو تغرق أو تقطع أوراقها تقطيعًا بمنع طبع الرجسات التى من هذا القبيل وإن كانت تطبع بالرغم عن المنع سرًا بغير ترخيص. وفى مثل هذه القصص تكون حجة القائلين بأضرار هذه القصص. ولكن أين هذا من الكتب الأخرى الموضوعة للتثقيف وشحذ الأذهان وإنهاض الهمم والحث على المكارم والفضائل الجامعة إلى أدب الموضوع رقة التعبير وجزالة الألفاظ والكلم ورشاقة المعانى وإلى التسلية وترويح الروح الإفادة والتعليم. فإن هذه الكتب يطرف إليها كل أديب ويستفيد منها كل مطالع أدبًا وكمالاً وحشمة فلا ينبو سمع كريم عنها بل بضد ذلك يألفه ذوقه ويرتاح إليها سمعه وبصره كما ينشرح لها خاطره وجنانه، ولا يعيب الكتاب تظرف كاتبه فى الوصف واستعماله الغزل والنسب فى كلامه فإن ذلك جائز لخلوه من الشوائب واندراجه ضمن المحسنات البديعية وليست الغاية من تدوين القصص الدعوة إلى الفروض والصلوات والوعظ والندب إلى إقامة الشعائر الدينية، ولكنها مقصودة لتشويق الناس لاتباع الآداب الحقة وإرشادهم إلى الأقوم والأصلح الأنظم لأمورهم وإبانة فضل الكريم على اللئيم والعاقل على الجاهل الزنيم والأديب على الفاجر

والمقتصد على المسرف المبذر والحليم على السفيه واللطيف الأخلاق والطباع على ذميمها وكثيفها والصالح على الشرير بمايندرج فى تضاعيف الكتاب من الحكم النافعة المؤيدة لذلك والأقوال السديدة التى يقوم الدليل عليها من سياق القصة وتدبراً لنتيجة ومغازى الكلام.

وقد اختلف أهل النظر والانتقاد فى القصص هل ترجى لشأن نافع وغاية فاضلة أم يجب أن يتوخى واضعوها الحقيقة وتقرير الواقع بصرف النظر عن النتيجة كيف كانت، واختلفوا فى أى الكتب أفضل وأنفع وأيها أضل وأذم فما اتفقوا ولم يخرجوا من كثرة البحث على طائل وزعم بعضهم إن حسن الكتاب لا يقوم بما اشتمل عليه من المواعظ والحكم النافعة فإنها لا تؤثر على النفس شيئًا بل فى القول المرسل لحكمة الأخذ بمجامع الفؤاد إذ يكون له من الفضل بقدر تأثيره على النفس والروح، وذهب آخرون إلى أن جودة الكتاب بجودة واضعه فلا يشوهه ما فيه من الخلاعة والدعابة والأخبار المرسلة فى النساء مما يعده الأقوام شيئًا ويضيفونه إلى النقائص والرذائل فالسر فى قول هؤلاء فى المؤلف والفضل لكلماته القائمة فى ذاته فإن من كان على هذه الخلال فهو بعيد عن نية السوء والفساد فشفيعه حسن القصد. ورد قوم هذا القول بأن الكتاب وإن كان صاحبه عفيفاً فاضلاً حر الشمائل وغايته نبيلة والمبدأ صحيحًا فهو بزعمهم أولى بالذم والتحريم وإلى الشر أدعى منه إلى الخير لسبب مايرد فى سياقه من الرقاعة ووصف أحوال يرونها من المنكرات والمستهجنات ونحن بين تخالف هذه الأقوال نزعم فى رأينا القاصر أن جودة الكتاب لو تدبر المتعنتون لرأوا الخير ناتجًا من سياق القصة، ولم تكن الكلمة الواحدة فاسدة ومضللة لتزيل محاسن الكلمات الجامعة والفوائد النافذة المأثورة

ولا لتهدأ أركان ما شيد من الحجج والأدلة فى القصة وهى قد سبقت على بيان سوء مصير أهل النقائص والشوائب وفلاح مسعى أهل الفضيلة والصلاح. ولذلك رأى بعض القانتين أن لا باس (كذا) من تحكيم القضاء والقدر فى فصل المظالم وعقاب أهل السوء وإنقاذ الأبرار الصالحين من البلاء بمعجزة رحمانية ليعتبر الناظر فى القصة كيف تكون عاقبة الأخيار والأشرار.

ولما كانت الغاية حميدة كما رأينا فأى حرج من تقرير الواقع خيرًا كان أم شرًا ووصف العادات والمفاسد والبيان عنها، وتمثيلها كما هى وهب. إن صدأ القول المضل يعلق بالأذهان وتنقش فى شغاف القلب من كتب الدين وما تندب إليه من الصلاح والتقوى والنهى عن المنكرات.

وأى محذور والحال ما شرحنا من إلقاء هذه الكتب بين أيدى البنين والبنات وأى حرج من قول الصدق ليأمن أهل النهى العثار ويتذكر الذين يعقلون وفيم نؤاخذ (كذا) الفلاسفة العظام وقد خاضوا فى الحديث حكاية عن أهل عصرهم، ولم يختلقوه ولم يلفقوه ولم يحملوا إثما ولا ظلمًا أو ليس يكفى للدلالة على فضل هذه الصناعة ومقامها عند الأوروبيين تشاغل عظمائهم بها ومشاهير فلاسفتهم ورجالهم كفولتر فإنهُ على عظم مقداره وسمو مداركه لم يستنكف من مزاولتها ومشارفتها وله كلمة مشهورة فى هذا الشأن نؤثرها (كذا) عنه فصل فيها بين حقيقة التاريخ والتدوين الأدبى فقال (إن التاريخ يدون ما صنع السلف وأما القصة الأدبية فتدون ما يجب صنعه على الخلف) ففى هذه الجملة فصل الخطاب وبالتوسع فى تفسيرها نقول إن من شأن تدوين القصص تمثل الناس كما هم أخيارًا وأشرارًا وكما يجب أن يكونوا فأى تثريب وملامة على ذلك والغاية فاضلة والمراد حسن جميل والواسطة لطيفة مسلية للأفكار مؤثرة أحسن تأثير على القلوب والنفوس.

لا يعرف بالحقيقة أى الأمم أسبق وأقدم فى تدوين هذا الفن فقد حالت بيننا وبين معرفتهم ظلمة الأجيال والذى انتهى إلينا بعد المراجعة والبحث أن اليونانيين قد شارفوا هذا الفن المستلطف ولكنهم لم يبلغوا فيه حد الإتقان والإحسان على توفر الآداب عندهم وانطلاق حريتهم لاقتصارهم فيه على أمثال حكمية لمؤلف اسمه (آذوب) ساقها حكايات على ألسن الحيوانات والطير والجماد كحكايات كليلة ودمنة المستخرجة عن لسان أهل الهند إلى عامة اللغات، وكتاب فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء وغيرها من الكتب التى يندرج فى مطاويها إشارات حكمة وإرشادات وآداب تدل على مبلغ التهذيب عن القدماء ويشبه ذلك كتب الميتيولوجية (أى حكاية القوم فى معبوداتهم وعقائدهم وآرائهم الفلسفية) كالكتاب الذى وضعه كروديكوس على هركول بطل عند اليونان كعنترة عند العرب سرد المؤلف فى طى قصته أقوالاً بليغة فى أحوال الفضيلة وكرامة أهلها والرذيلة وانخذال صاحبها أوالكتب التى وضعها أفلاطون أكبر حكمائهم وبها علمنا حقيقة ذوق اليونان فى جاهليتهم ومبلغ آدابهم وتصوراتهم، والكتاب الذى وضعه تلميذه أكسنفون فسماه باسم كيروبيدى نحا فيه منحى أدبياً لتهذيب وتثقيف الأذهان والأضاحيك الملهية والخطب المحيرة للتعليم ونحو ذلك من اللطايف (كذا) المستطرقة.

فهذا مبلغ ما علمناه لليونانيين من الاجتهاد فى هذا الفن وغاية ما اقتصروا عليه ووردوا موارده من الموضوعات التى انتحلها كتبة القصص من الإفرنج فى هذا العصر الأخير.

ومن ذلك العهد جعل مؤرخو اليونان كهيرودوت وكتوزيوس يدمجون ضمن مؤلفاتهم فى التاريخ قصصًا دينية شائعة (كذا) فى

جاهليتهم مشحونة بالأعاجيب وما اقتصروا فى ذلك على حديث أمة واحدة بل تجاوزوه إلى خرافة قدماء المصريين وقبائل (كذا) الشرق المتوغلة فى القدم ومثال ذلك رحلة الإسكندر وفتوحاته وغزواته ومواقعه فى البلدان فقد لفقوا على ذلك أحاديث وأطنبوا فزيفوا الحقيقة تزييفًا.

وقد راجعنا التاريخ فرأينا الذين كتبوا تاريخ الإسكندر كثيرين حتى أن العرب أنفسهم نقلوا من أخباره ما ليس بالموجود فى كتب القوم أنفسهم، وكان المؤلفون قد رافقوه فى غزواته فاتخذوا لهم الإسكندرية قرارًا ولذلك سمى عصرهم بالعصر الإسكندرى وتوسعوا فى الفن فاقتضبوا من التاريخ ومن تراجم آحاد الناس المشهورين، وكانت تأليفاتهم فى الحقيقة ونفس الأمر تحاكى مع قليل توسع وإسهاب ما كتبه السلف موجزًا مرجوزًا ومنظومًا ومنثورًا فى ذكر أيامهم وأعمالهم ودياناتهم وكناياتهم ورموزهم.

ثم دالت الأيام إلى الفينيقيين فاتسعت تجارتهم واكتشفوا البلدان فألف عليها أهل التحبير من الإسكندريين الكتب وقصوا الأخبار فكان ذلك منشأ القصص الجغرافية بنوا عليها الغرائب والأساطير.

ثم جاءت حقبة من الدهر معروفة بالعصر الرومانى نبغ فيها كُتَّاب مجيدون، وكانت النفوس متطلعة ومتشوقة إلى ذكر الأعاجيب لتكاثر الشيع والمذاهب الفلسفية والطرايق (كذا) فجعل كل قوم يكتبون فى تأييد شأنها راوين مآثر معبوداتهم وما يصدقون به من الرسوم والحقائق وكان من تلك الكتب ما جبر على ترتيب القصص والرسائل والأمثال مسوقة فى تزييف مقال كل شيعة أو فرقة من فرق النصارى واليهود والوثنيين، وكانت النصارى تعارض تلك الكتب مفاخرين بذكر أعمال رسلهم وعجائبهم وفضائلهم، والوثنيون

ينوهون بفلاسفتهم العظام كفيثاغوروث ديوجنش والسبعة الحكماء وغيرهم من مشاهير قومهم.

ولم يمض على ذلك طويل زمن حتى وضع بعضهم كتبًا فى القصص الغرامية خروجًا عن سنة من قبلهم وكتب غيرهم فى الأسفار وما يعرض من الوقائع لكل جوالة رحالة فقيل إن مصدر ذلك الشرق بدليل استفاضة ذكر أحوال العشق والعاشقين فيه من الخبائث (كذا) واللذات والشهوات لزعمهم أن الشرق مخصوص بها وأكثر هذه الكتب قد استخرجوها إلى لغاتهم مع تصرف اقتضته المناسبات الزمانية.

وأما الرومانيون فإنهم لم يشارفوا هذا الفن كثيراً "فلم يكن لهم فى لغتهم اللاتينية إلا كتاب واحد عنوانه الحمار الذهبى ولكنه مقتبس من بعض الكتب اليونانية ومنسوج على منوالها غير مستحدث أو مستنبط ليكون لصاحبه فضل العمل فيه. ومع ذلك فقد نبغ عندهم أدباء الرسائل للهجو والمطاعنات فهى أولى بأن تسمى أهاجى منها بأن تسمى قصصًا. وجاء بعد حين كُتَّاب لهم فنظموا أراجيز من قبيل الحكايات اتخذها أدباء العصور المتوسطة أنموذجاً وموردًا يقتبسون منه لتحبير كتبهم الموضوعة فى هذا الفن.

القرون المتوسطة

لما كانت الأعصر المتوسطة وهى الأعصر المعروفة بالخشونة والظلمة ألف الناظمون والناثرون الكتب فضمنوها تذكارات جاهلية وتقليدات دينية، وظلوا على ذلك منذ الجيل الثانى عشر إلى السادس عشر واصطلحوا فى التعبير عن هذا الفن بلفظة (رومان) فشاعت هذه التسمية فى جميع ألسن الأمم الأوروبية، وكانت كتبهم الأدبية عبارة عن مجموعات تاريخية وخرافية وتقليدية وأهاجى

(كذا) منظمة (كذا) ومنثورة موضوعة فى لسان العامة حتى إنهم لقد كانت هذه التسمية تشمل عندهم الأغانى والموشحات الشعرية، والأغانى لديهم عبارة عن قصائد يتفاخرون فيها بأصولهم وبطش رجالهم وفرسانهم وذكر حماستهم وبسالتهم. وأضافوا إلى ذلك ما نقل من أمثال الشرق وكتبه الرامزة وأخبار سحرته وجنته وعفاريته فاستفاض التدوين في ذلك وامتلأت الكتب بالأعاجيب والغرائب المدهشات.

ولما وقعت الحروب بين الإفرنج والعرب وهى المعروفة بحروب الصليب نظم شعراء الإفرنج القصائد فى بيان حروبهم وغزواتهم وأعمالهم فى بلاد فلسطين والشام فعارضتهم شعراء الإسلام وردت مفاخرتهم حتى ارتدوا منهزمين إلى بلادهم، وكانوا لطول مكثهم فى البلاد العربية وملابستهم أهلها قد اقتبسوا آدابًا كثيرة استعملوها فى لغاتهم.

وأول كتاب وضع على شكل قصة هو الكتاب المسمى (غرنتوا) والآخر اسمه (بتغرويل) فقد خالف بهما مؤلفاهما طريقة السلف فجعلا الموضوع حكيمًا ندبا فيه إلى التؤدة والمواساة، وحمل الحديث على النقل لا الوهم والتصورات الفاسدة.

ونبغ فى تلك الأعصر مؤلف شهير فى إيطاليا وضع قصة ضمنها قصص (كذا) متفرقة (ريكاميرون) وهو الكتاب الذى عربناه حديثًا وباشرنا طبعه تحت عنوان (بدور الإيناس فى نوادر بوكاس) منسوقًا ومنسوجًا على منوال وترتيب ألف ليلة وليلة حاويًا فنونًا كثيرة وآدابًا جمة، ومبانى وأوضاعًا أثرها عنه الخلف وتحذاها المتأخرون مع تهذيب وتأدب فى الحكايات بحسب ترقى الآداب وتلطف الذوق وتزايد الحشمة فى العصر الذى نحن فيه.

وفى ذلك الحين كتب رجل فى إسبانيا اسمه سيرفانتس كتابًا سماه (الدون كشوت) (كذا) أثر على العقول أعظم تأثير ولطف

الأخلاق فعدل القوم بواسطته عن الولوع فى القصص الملفقة العجيبة المستهجنة وك،انت مستفيضة بينهم كما قدمنا فاختاروا عليها القصص المعقولة التى يقبلها الحكم ويرتاح إليها ضمير العاقل. وقد قال أحد البلغاء فى وصف هذا الكتاب إنه هذب فى تدوين القصص كما هذب سقراط فى قديم الزمان عند اليونانيين الفلسفة فقد أوجده بعد أن كان معدومًا، والفرنسيون يدعون مثل هذا الفضل لأحد أدبائهم المسمى (ربله) غير أن الألمانيين استمروا على كتابة القصص الغريبة يطرفون مخلدين إليها حتى نبغ بين كُتَّابهم رجل اسمهُ (غويت) وضع كتابًا عنوانه (ورتر) خرج به من مضايق أسر التقليد إلى سراح الحرية والانطلاق فى فضاء الفكر فعند ذلك مالت نفوس القوم إلى المؤلفات الموضوعة على طريقة هذا المؤلف الشهير وأربى عليه من جاء بعده من المؤلفين بالتورية واقتضاب المباحث الاجتماعية والدينية.

تدوين القصص فى عهدنا

ليس من فن كثر اعتناء الناس فيه وإخلادهم إليه مثل اعتنائهم وكلفهم بهذا الفن فقد كان مورده سائغًا عذبًا لأكثر من كتب وأجاد من البلغاء والمورد العذب كثير الزحام ولذلك كان له المقام الأول والأهمية الفائقة عند العامة والخاصة ولكثرة أساليبه واختلاف أشكاله وأنواعه بحسب الأجيال والبلدان شغفت به القلوب وافتتنت به الألباب. ولاشتماله على كثير من الأخلاق والعادات وجد فيه المدققون من أهل النقد ما يعينهم على وضع تاريخ مفصل فى الأحوال الإنسانية ومعاهدها وتقلبات أطوارها وتنزيه الأفكار عن الخشونة والذوق عن السماح بسببه فكان فى فرنسا فى أصل نشأته ذا نزعة بدوية رعائية نحا الكاتبون فيه منحى الطبيعة مع تلطيف وتظريف فى الوضع والتعبير ثم أدخل فيه وصف أهل الهوى

وتأنفهم فى المعايش وتظرفهم وذلك أحوالهم الخاصة وما جرى من العادات والامتزاج بالنساء وصحبتهم فكان مثالا ناطقًا بحال أهل العصر المنقول عنه.

فلما كان الجيل الثامن عشر عرا هذا الفن ما عرا غيره من التغيير وغلبة الآراء الفلسفية وانصراف وجهة القوم إلى مباحثها فوضع مؤلف شهير اسمه (لوساج) أول كتاب فى الأخلاق عنوانه (جبلاس) انتقد به أهل زمانه ثم جاء فولتير فكتب مؤلفات شتى ضمنها ذكر حوادث تمتزج بالروح من لطافتها وجزالتها وحسن سبكها فكانت أول سلاح قالت به أضداده ومن خالفه فى الرأى وجاء كاتب مفلق وفيلسوف علامة اسمه (ديدرو) فكتب ثلاث قصص فى غاية الغرابة نحا بها منحى جديدًا فى تاييد (كذا) فلسفته وآرائه وجاء كاتب آخر اسمه (مارمونتيل) فكتب قصة ممزوجة بالتاريخ وأخرى شحنها بالحكم إلا أنه لم يلتزم جانب الأدب فى التعبير والقصد كثيرًا و،جاء فيلسوف شهير بين أقرانه اسمه (روسو) فوضع كتبًا غرامية وعقلية سفسطية بزعم قوم طبيعة حقيقة بقول آخرين بفصاحة معجزة وبلاغة رائعة تسحر الألباب، وجاء غيرهم فخرجوا فى ما كتبوا عن حد الأدب رواية وتعبيرًا وموضوعًا حتى عارضهم كاتب بليغ بكتاب عنوانه (بول وفرجينى) جامع لشمائل الآداب المرضية.

وقارن ابتداء هذا القرن انقلابات سياسية وزعازع ثورية (كذا) وانتشاب الحروب بين الدول الأوروبية فانصرفت وجهة القوم فى كل ناد إلى السياسة على أن الكتبة لم يهملوا التدوين وتحبير القصص، وكانت فى مقدمتهم مؤلفة شهيرة اسمها (دوستاهل) فقدوضعت كتاباً تؤيد فيه سياق القصة حجة الفيلسوف (روسو) القائل بالفلسفة الطبيعية والديانة العقلية، وكانت روايتها بخصوص

النساء صادعة بالحق معربة عن النفس وأشواقها بفصاحة رائعة وبيان سلس جزيل ووصف بديع تام يمثل الحقيقة للمناظر كما يمثل الرسم أو النقاش منقوشة ومرسومة للعين الباصرة وجاء (شوطبريان) فكتب قصصًا فى الآداب والشعر ومازج منثور قوله بمنظومه فى آداب الديانة والحواس النفسية الرقيقة فى كتاب عنوانه (آتلا) وآخر عنوانه (ربنية) وآخر عنوانه (الشهداء) وجاء آخرون فوضعوا كتبًا توجهت إليها الأبصار لمناسبتها الزمانية. ثم نبغ كاتبان مجيدان بارعان أحدهما اسمه (بيكول ليبرون) وضع كتبًا كثيرة فى الأخلاق الفاسدة والآخر اسمه - (دوكراى دومنيل) وضع قصصه فى الروايات المفزعة الوهمية فأقبل الناس على قراءة مؤلفاتهما فى هذين النوعين، ونهض كاتب آخر اسمه (دوكانج) فوضع كتابا عنوانه (فالنتين) ومؤلفات كثيرة من نوعه أجرى بها الحديث وساقه فى تأييد حجة حزب الأحرار، وكانت مؤلفاته مؤثرة وكثيرًا ما نقلت إلى التياترو فأعجب الناس بها وأعقبه عالم بليغ اسمه (بانجمان كونستان) وضع كتابًا عنوانه (أدولف) اتخذه مقالاً يقتدى به وإمامًا يرجع إليه فى التحبير وقدوة لمن كتب فى التأثيرات الذاتية، وأسهب فى بيانها وإعرابها وشرحها. وجاء على أثره جوقة كبيرة من المؤلفين لا يزال أكثرهم إيحاء نتوه بأشهرهم وخبرتهم وأحدهم (الفريد دوفينى) وضع قصة عنوانها (سانمرس) جاءت نموذجًا بليغًا فى تدوين القصص التاريخية عند الفرنسيين. وحذا حذوهُ مؤلف آخر اسمهُ (ألكسندر دوماس) دون القصص التاريخية وأبدع وأجاد وابتكر روايات أدهشت ألباب القراء أشهر كتبه مونتى كريستو والثلاثة الصيادون وجاء مؤلف آخر (فريدريك سوليه) فكتب قصة عنوانها (تذكرة إبليس) فنسج القول على منوال (الدراماتيك) وهو ما اشتمل على ذكر وقائع حقيقية أو موهومة محزنة أو مطربة وجاء كاتب آخر اسمه (بلزاك) فوضع مؤلفات

كثيرة تحت عنوان (الكوميديا البشرية) استعرض بها طبقات الهيئة الاجتماعية وانتقدها طبقة طبقة وجاء آخر اسمه (أوجينو) فوضع كتابًا فى القصص البحرية وآخر عنوانه (اليهودى الهائم) وآخر عنوانه (أسرار باريس) وقد أدرجت أكثر قصصه فى ذيول صحف الأخبار اليومية لتضمنها كثيراً من المباحث المتعلقة بالمعاش والاجتماع وآراء تناسب المقام السياسى ،الذى يتشاغل به الصحف على اختلاف مذاهبها وأكثر كتب هذا المؤلف موضوعه فى تأييد حزب الاشتراك المعروف عندهم بلفظة (سوسيالست) وصنف (فيكتور هوجو) القصص على الرسوم القديمة والأطلال والآثار فى كتاب عنوانه (نوتردام دوبارى) ووضع كتب أخرى عجيبة بطرائق (كذا) فى التعبير أحدثها فنحده فيها من أتى بعده من الشعراء والمؤلفين وكتب لامارتين القصص نظمًا ونثرًا بأسلوب جميل وتصورات فائقة وصنف (بول دوكوك) كثيرًا فأعجب ببداهته ورقاعته وحسن وصفه لكل شىء بحسب المألوف عند الفرنسيين فى التخاطب والمباسطة والمجون فكان بذلك معربًا عن حالهم (راسما ومصوراً للعين تمثال ما هم عليه من الأخلاق والطبائع والأطوار والبداهة والرقة والظرافة والخفة وما يتبعها من عبث ومجون والحدة وما تعقب من هوج والطرب وما يلزمه من نشاط وانبساط وتهور، وكان الفضل لحاذق اسمه (دوبومون) فى كتاب عنوانه (مارية) أنكر به على أهل الاسترقاق فى أمريكا (كذا) تجارتهم وأوضح فى خلاله عن نتائج الاستعباد الوخيمة و (لسنت بوف) فى ما وضع من القصص إعرابًا عن الحواس النفسية ما عليه الناس من الرأى والعمل بحسب ما قام فى أنفسهم من المبادئ (كذا) والعقائد (ولبين) فى ما وضع من الكتب على الأخلاق العصرية انتقادًا وبحثًا وتصويبًا وردًا لأهل البدع والمخاريق (كذا) المخالفين فى الآراء العاكسين القضايا ومذهب المرتابين فى كل

شىء (ولتيوفيلكوتيه) فى ما وضع من الكتب المستطرقة فى الذوق البارعة فى الصناعة الفكرية والزخرفة الفائقة المستطرقة مع المجون والخوض فى خبيث الغايات والمرادات (ولجورج سانت) فى مؤلفاتها السائرة التى توخت فيها الكلام على جميع طبقات الهيئة الاجتماعية طبقة طبقة وغير هؤلاء من المؤلفين البلغاء البارعين الذين لا يسع المقام ذكرهم والإلمام بمؤلفاتهم البديعة المسلية والمثقفة على اختلاف مضمونها وأساليبها وغايتها وإنما يكفى من التنويه بقدرها القول بأنها كانت سببًا فى رفع أصحابها إلى أسمى درجة الاعتبار والكرامة وبوأتهم مقعد العز والغنى، وفتحت لهم أبواب مجامع العلماء فدخلوها افتخارًا، وتحدث الناس بهم فى الآفاق وترجموا كتبهم إلى سائر الألسن، ولا يزال أكثرهم أحياء لا يفترون عن التأليف والتصنيف للاستزادة من الرفعة والشرف وعلو المقام.

وقد أضربنا عن ذكر المؤلفين فى بلاد أخرى فإن ما كتبه أدباء الفرنسيين غنى عن غيرهم إذ اغترفوا من لجج بحر هذا الفن وتوسيعاً فيه غاية ما يكون فاقتبس الغير منهم ونحوا منحاهم فيه ووردوا مواردهم فى كل موضوع.

ومما تقدم يتضح ما لفن تدوين القصص وتحبيرها وتصنيفها من الاعتبار عند الأمم الأوروبية (كذا) وكثرة الفوائد والغايات والمطالب وتنوع المذاهب والطرائق (كذا) والأساليب والامتزاج فى كل فن وصناعة وعلم وأدب وأخلاق ومراد سياسى أو فلسفى أو إيمانى واجتماعى أو مدنى وكفى بذلك شاهداً على فضله ومنفعته والفضل لله يؤتيه من يشاء.

فن تدوين القصص عند العرب

ولتمام الفائدة نذكر طرفًا من تصانيف العرب فى هذه الصناعة الرائقة فقد تشاغلوا بها فى أيام دولتهم أزمان كانوا يزهون

بمعارفهم ويفاخرون بآدابهم من عداهم من الأمم أن لم يقصدوا مقاصد مشارفى هذه الصناعة عند الإفرنج ولم يتوسعوا فى مذاهب مثلهم.

وكان أكثر ما ألفوا ودونوا من الكتب فى هذا الفن وغيره فى الجيل التاسع مسيحيًا إلى الجيل الخامس عشر ويقارن ذلك من تاريخ الهجرة القرن الثالث إلى أوائل القرن التاسع على تعاقب فى خلافة بنى أمية والعباسيين فى الشام وبغداد والأندلس حتى تغلب قبائل الموغول (كذا) فنزعوا الملك من بنى العباس فاضمحلت الدولة العربية وأذنت حالهم بالبوار وانطفأت معارفهم، واندرست آدابهم ومعالمهم وخمدت قرائحهم، وأصبحوا خاملين فلم ينتعشوا ويتجدد زهوهم إلا بصلاح الدين الأيوبى وهو آخر عهد لإشراق دولتهم.

فمن قصصهم ما وضع فى الحماسة وحث الهمم إلى الأمور العالية والصفات الحميدة وفضائل الكرم وارتفاع الهمة والنجدة والإقدام وإباء الضيم وعزة النفس كقصة عنترة بن شداد فهذه الرواية تشبه تأليفًا نظائرها من الكتب المصنفة فى متوسط الأعصر (كذا) عند الإفرنج وتحاكيها فى نوعها فيرى الناظر فيها مبلغ الشهامة عند العرب وغيرتهم على الأعراض وحفظهم للذمام وحمايتهم الجار والمستجير وتحقيرهم كل جبان خسيس قليل الهمة فقد كان أقصى مراد واضع هذه القصة الإبانة عن الفضائل، وأنها ترفع صاحبها إلى أوج العزة وتمام الفوز، وأن الشرف الحقيقى يقوم عليها إلا على الأنساب بدليل بلوغ عنترة أمانيه وهو ابن أمة سوداء ممنوع بحسب سنة العرب من الشرف منحط عن مقدار الأحرار فساد قومه بفضل إقدامه ونجدته وشمائله الغراء ودانت له أعداؤه (كذا) وذللت الصعاب بين يديه ولذلك كانت هذه القصة

محبوبة عند عامة الناس مقبولة فى جميع الأجيال وما زالوا يطربون بها ويلتذون بمطالعتها إلى الآن.

غير أن ما يستهجن منها هوالغلو والمبالغة الموجودة فيها التى لا يقبلها العقل كذكر عنترة حين يهجم على الألوف والكتائب فيهزمهم بنفسه، ويقتل منهم فى اليوم الواحد عشرين ألفًا ولكن يشفع بهذا الخلل ما فى القصة من المحاسن الكثيرة منظومًا ومنثورًا منقولاً ومأثورًا وغايات فاضلة وآراء ماثلة متبعة وحكم مفيدة نافعة.

ووضعت العرب كتبًا فى القصص كثيرة للتسلية وتنزيه الخواطر وتكاثر عديد (كذا) قصاص العوام فوضعوا حكايات أبى زيد والزير سالم والوشاحى مسلم وعلى الزيبق المصرى والزناتى وقصة بدر النعام وسيف بن ذى يزن والدلهمة والهيفاء والبطال وعقبةوكباس بن حنظلة مع الإمام على وقصة السبع حصون المنسوبة إلى الإمام على افتراء وقصة الظاهر بيبرس وقصة صلاح الدين، وأغلب هذه القصص شائعة (كذا) فى مصر ولأهل الشام غير هذه القصص وأيضًا فإن للعرب المغاربة وتونس ومراكش حكايات كثيرة من هذا النوع، وكلها تخريف وعبارتها على الغالب سقيمة وفيها روح التشيع للديانة. ومن القصص المنثورة أمثال لقمان الحكيم وكتاب كليلة ودمنة المستخرج فى رواية المؤرخين من اللسان الهندى موضوعًا على ألسن الطير والوحوش تنبيهًا ونصحًا بالرموز والإشارة تلطفًا من واضعه فى الخطاب وتجملاً فى القول والنصيحة وكتاب فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء لابن عرب شاه الموضوع على ترتيبه وأسلوبه ونسقه متضمنًا قصصًا رامزة ومثقفة للأذهان.

ومن القصص الشائعة (كذا) ذكرها بين الناس عمومًا قصة ألف ليلة وليلة فقد أعجب العالمون بوضعها وغرابتها فنقلت إلى سائر اللغات ويعشقها الأوروبيون وعدوها من أحسن ما ألف العرب

وصنفوا من الكتب فالشرق كله وآدابه وأخلاقه برأيهم مجموع فى هذه القصة المشتملة على لطائف ومطارف وذكر أشواق وعشاق وصبابات ونوادر وروايات أكثرها مشوب بالخرافة وأوهام وتقليدات وأخبار طغيان ملوك الشرق وفساد نسائه وانحطاط مقامهن لطول العبودية.

وبمطالعة هذا الكتاب قال الإفرنج إن العرب أحسن ما يكونون رواة ومحدثين وقصاصين فجرى ذلك فى مثلهم.

وقد راجعنا كثيرًا ونقبنا صفحات التاريخ فلم نعلم الزمن الذى وضعت فيه هذه القصة، وغاية ما علمناه عن المسعودى وهو أحد كتبة القرن الثالث للهجرة أن من بين الكتب المترجمة والمعربة من الفارسية كتابًا عنوانه ألف حكاية تقول له العامة ألف ليلة وليلة. فاستدللنا من ذلك أن الكتاب غير أصيل فى اللغة العربية بل متأصل فيها وعلى أى الأحوال فالذى لا يشوبنا ريب فى صحته أن واضعى الكتاب أو مترجميه كثيرون بدليل تفاوت عبارته فى السبك والانسجام والبلاغة. والأرجح أنه مجموع قصص ملفقة فى أزمان مختلفة اعتنى بجمعها المتأخرون. فقد وجدت نسخ عديدة من هذا الكتاب ولا تزال معروضة فى مكاتب أوروبا الشهيرة أطلعنا على نسخة منها فى مكتبة باريس العظمى فالفيناها متباينة إنشاء ووضعًا مقدارًا وحجمًا لا تعدل فى السعة والمقدار ما هو مطبوع فى عهدنا ومتداول بين الأيدى منها.

وقد ترجمت هذه القصة إلى الفرنسية من نحو قرنين فما أمكن لمعربها إتمام الألف ليلة إلا بزيادة بعض قصص أخذها من الفارسية والتركية وغير حكايات وجدها فى كتب الخط غير مطبوعة فأضافها إليها وجعل ختام القصة غير الختام المعروف فى الطبعات الحديثة فبمراجعتها على النسخ الأصلية تتضح الزيادة والنقصان.

ومبنى القصة أن أحد السلاطين كان من عادته أن يقتل كل ابنة بكر يتزوج بها فتزوج ببنت لبيبة أريبة كانت لها أخت صغيرة حضرت معها في ليلة الدخول فجعلت تحدثها بقصة ولع بها الملك ومضت الليلة الأولى فلم تكملها فأشفق الملك من قتلها لئلا تفوته لذة القصة التى ابتدأت بها وكان اسمها شهرزاد فجعلت تقص له فى كل ليلة قصة تربطها بأخرى وهو يزيد بها شغفًا، ويؤجل عقابها حتى أتى على ذلك ألف ليلة، وكانت قد خلفت ثلاثة أولاد ذكور جعلتهم شفعاء لها أمام الملك والدهم فعفاعن قتلها بعد أن كان شرس الأخلاق يقتل حريمه فلا يعفو عنهن لحقد كامن فى صدره منهن بسبب خيانة امرأته الأولى له وإباحة عرضها لغيره.

وفى القصة نوادر وحكم كثيرة مقتضبة من كتب متفرقة قيل إنها كانت كالجرنال فى عهدنا تصدر فى كل يوم للتسلية والمباسطة (كذا) فاستمرت قريبًا من ثلاث سنوات.

ومنذ ترجم الكتاب إلى الفرنسية لأول مرة مالت أنفس الفرنسيين (كذا) إلى التأليف على نسقه فكان منشأ الحكايات الغريبة المشحونة بالأعاجيب عندهم وقد حاول كثير منهم التأليف على نسقه ومحاكاة وضعه فما أحسنوا صنعًا، ولم يكن لما كتبوا رونق ولا طلاوة وقد قلدوا فما أحسنوا التقليد وإن كانت لهم كتب من هذا القبيل إلا أنها منحطة لا تقاس بقصص شهر زاد التى حدثت بها الملك السعيد ولا الحكايات الأخرى الموضوعة فى لغات أهل الشرق من الأعاجم كقصة ألف يوم ويوم وحكايات الجن والسحرة وغيرها. وكذلك الإنجليز والألمانيون الإيطاليون عالجوا التأليف فى الحكايات العجيبة فلم يكن لهم السبق ولم ترق تصانيفهم فى العيون.

وقد ضل النقاد الأوروبيين رأيًا بزعمهم أن قصة ألف ليلة وليلة هى مطلقا من المعجبات والغرائب مع أنها جامعة لكثير من الأنواع

التى ينقسم إليها فن التدوين الأدبى كما أن فوق هذا فالكتاب على الحقيقة وإن احتوى على كثير من المدهشات فقد تضمن أيضاً أشياء كثيرة للتهذيب والتثقيف وحكايات تتعلق بالكرم ونوادر متفرقة ومحاورات ومخاطبات ومحاضرات ونوادر منسوبة لأبى النواس مع الرشيد وأمثالاً تدعو إلى الكرم وشرف النفس والمروءة وكلامًا مستفيضًا على النساء ومكرهن وكيدهن وأنباء أهل اللطافة والمحبة، وأخبارًا تتضمن عدم الاغترار بالدنيا والوثوق بها وحكاية بأن جور الأمير يسبب ظلم الرعية وأخرى بأن العلم والعقل يرفعان مقام صاحبهما وقصصًا كثيرة مسندة إلى جاهلية العرب فإن لكل أمة تقليدات تاريخية يهم العلم بها لامتزاجها بآداب القوم وعقولهم واندراجها فى محفوظاتهم وما من أمة إلا ولها جاهلية سابقة لتمدنها وشعائر بدوية خاصة بها، وهكذا كان للعرب من الخرافة ما لغيرهم من قبائل السلت والجرمانيين والإسكندنافيين والهنود والصينيين والمصريين والآشوريين والفينيقيين والإغريق والرومانيين.

فمن أنباء جاهلية العرب وأساطيرهم حكاية لعبد الله بن أبى قلادة فى شأن إرم ذات العماد الوارد ذكرها فى الكتاب، وأن بانيها شداد بن عاد والمستفيض القول بها فى قصائد العرب قبل الإسلام وبعده وهى من قبيل التاريخ أيضًا حسب المنقول وإن كان الإفرنج لا يصدقون الرواية عنها.

فمن ذلك يتضح أن الكتاب جامع لأشتات المقاصد وهو حرى بأن يسمى مجموع قصص لا أن يضاف إلى نوع واحد منها ومن الغلط (كذا) نسبته إلى العجيب والخوارق باختصاص لا يفارقه كما فعل النقاد الاوروبيون (كذا) نطقًا بغير تدبر وحجة.

والكتاب جدير بأن يقسم إلى أقسام يجتمع فيها كل نوع إلى نوعه فإن من القصص والحكايات التى فيه ما هو معيب لا يليق

إلقاؤه بين أيدى البنين والبنات ولا الأزواج، ولكن لا ينبغى من أجل ذلك تحريمه وضياع اللطائف والفوائد التى فيه والمنافع الأدبية الواردة فى تضاعيفه، ولا يحسن فقد هذه الثمرات بسبب بعض قصص فيه مفسدة للأخلاق يمكن إسقاطها بغير إجحاف وتشويه له.

ولكن على كثرة محاسن القصة واشتمالها على الفوائد الجمة والغرر والآداب لا تقاس بمؤلفات الإفرنج فى هذا الفن فإنهم كما قدمنا القول قد توسعوا فيه وهذبوه ورتبوا أصوله وفروعه وأوضاعه وتوخوا له الغايات الفاضلة المأثورة وما نرى لواضع كتاب ألف ليلة وليلة من الفضل ونبالة القصد والبراعة الفنية ما لكتبة الأوروبيين فى ذلك والفرق مثل الصبح ظاهر لمن طالع قصصهم وتصانيفهم.

ويلحق بالروايات المقامات للحريرى والهمذانى والسيوطى وابن حبيب واليازجى وغيرهم من الأدباء فإنها مجموعة قصص منثورة يراد بها التثقيف والتهذيب والفكاهة.

ومن تفنن العرب فى أيام زهوهم ومشارفتهم للعلوم العقلية ورياضة الأفكار صنفوا الكتب التهذيبية على وضع رواية أو حكاية أو رسالة كقصة حى بن يقظان، التى استخلصت من درر جواهر ألفاظ الرئيس أبى على بن سينا الإمام الفيلسوف فقد بحث فيها فى الفلسفة مؤيدة بالبرهان وإن كانت على صفة خرافة وترهات وذكر فيها طبائع الأقاليم وعارض أقوال الفلاسفة والأطباء بأن الإنسان قابل للتولد من غير أم ولا أب كما ذهب داروين ومن تابعه فى المعاصرين فأوضح الإمام ابن سينا فى سياق حكايته الأقوال الواردة فى تأييد ذلك أو نفيه ووصف ما يراه أصحاب المشاهدة والأذواق فى النشأة الإنسانية وعبر عن هؤلاء القوم بلفظة أهل

النظر فكانت تلك الرسالة جامعة لآداب ذلك العصر وحكمته ومبينة درجة اختيارهم ومعارفهم واختلاف آرائهم فى الفلسفة.

وكتب كثيرون أبوابًا خاصة فى الحكم والأمثال السائرة وأمثالا رامزة عن ألسنة الحيوانات ومتقضيات ولطائف ونوادر شتى مجموعة موصولة ومحبوكة الأطراف وكتب غيرهم فى الأسفار إلا أنهم لم يبلغوا شأو الإفرنج فى تهذيب هذه الصناعة وإصابة الرأى فيها ولم تكن الغاية متماثلة عند الفريقين.

وأكثر ما رأينا من القصص العربية ملفقة ومسندة إلى الدين والقوم ينسبوها إلى كتب الأخلاق وهى عن ذلك بمعزل والحري أن تضاف إلى كتب الديانات وبعضها جدير بالإحراق لمباينته الذوق الصحيح والآداب المتبعة وكل قياس ومعقول.

ومن الكتب المنسوقة على طريقة القصص كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق لأحمد أفندى فارس صاحب الجوائب فقد تضمن لمعًا كثيرة من تاريخ حياة المؤلف أوردها حكاية عن نفسه وأسفاره مشفوعة بآراء وخواطر وانتقادات أدبية وفلسفية وأقوال فى الأخلاق عند العرب والإفرنج ،وإبراز غرائب أحوال النساء وذكر محامدهن ومذامهن وترقيهن فى الدراية، والمعارف بحسب اختلاف الأحوال. وفى الكتاب أيضًا كثير من النظم والنثر والخطب والمقامات ومحاورات ونكات (كذا) ومحاسن ونحو ذلك فهو أولى بأن يلحق بكتب القصص منه بإلحاقه فى كتب اللغة بالرغم عما تضمن من الفوائد اللغوية وسرده الألفاظ المترادفة والمتجانسة واشتماله على أسماء الآلات والأدوات وأصناف المأكول والمشروب والمركوب والملبوس والحلى والجواهر وغير ذلك.

وهذا الكتاب عند الإفرنج معدود من قبيل ما اصطلحوا على تسميته باسم (أوتوبيوكرافى) وهى القصص التى يكتبها الكاتب

حكاية عن نفسه فيتصرف فى إيرادها ونسقهاوترتيبها بحسب أوضاع القِصص كما يناسب المقام.

ومن الكتب المسوقة على نسق القصص وهى موضوعة فى التهذيب والتعليم والإرشاد إلى المعارف والفنون المتنوعة كتاب علم الدين لعلى باشا مبارك ويماثله عند الإفرنج مؤلفات (جون ورن) فى الأسفار التى ذكر فيها عن البلاد وأوصافها وغرائب الموجودات والمعدنيات والنبات والحيوان والطير فإنه أدخل جميع ذلك استطرادًا فى ضمن قصته ليجعلها قريبة من الأفهام لذيذة لمن يطالعها فيستفيد منها أدبًا وعلمًا وحكمة فلا يتضاجر ولا يسأم كما يسأم من الكتب الموضوعة للتعليم مجردة عن المحسنات الأدبية وهكذا كتاب علم الدين فإنه مصوغ فى هذا القالب وموضع على هذا الأساس سرد فيه مؤلفه كثيرًا من الفوائد والآداب والفنون رواهاعلى فم رحالة طاف الأرض، ورأى ما بها من خراب وعمران وصناعة وأخلاق وعادات وتنظيمات وقوانين ونحو ذلك من المطالب التى تثقف الأذهان فيقرؤها القارئ بإمعان وتمتزج فوائدها فى نفس الناظر فيها امتزاج الصهباء بالروح.

فى الفرق بين العرب والإفرنج فى تدوين القصص

جرت عادة الإفرنج أن يسلكوا فى ما يكتبون سبيل الصدق فى الرواية أو ما يشبه الصدق ويقاربه من الأحوال ما يحتمل الوقوع ويقبله العقل ويسلم به السامع والناقد البصير حتى أننا لو نظرنا فى كتبهم التى هى من قبيل روايات الأعاجيب والغرائب وهى على الحقيقة خرافة لرأيناها قرينة من العقل والناس على عادتهم وبحسب طبيعتهم يصبون للطائف ويندهشون للعجائب فلذلك لم يخل المقام من المبالغات عند المحررين فى عامة البلاد إلا أن مبالغة الإفرنج تقف عند حد معلوم ولا ترى لمبالغات المؤلفين من العرب

قرارًا ينتهى إليه فأولئك إذا رووا شيئًا من هذا القبيل تلطفوا فى الأسلوب واقتربوا من الحقيقة ما أمكن واستنبطوا أقوالاً وأحوالاً وأعذارًا تقرب البعيد وتزين للناس الغرور وتصديق ما يقولون. ومثال ذلك أنهم لو كتبوا بخبر واحد من الناس وبيان مصيبته وأحوال سجنه أو أسره لبالغوا فى البيان وانتهوا إلى الغاية وشرحوا عن هول ما يلقاه من النكد وما حل به من الويل والهوان حتى تعطف القلوب عليه وتطير شعاعًا مخافة أن يصيبه مكروه أو يحل به عقاب لجلل فتراهم يترقبون ما يكون من أمره بقلق واضطراب فيجتهد المؤلف فى استنباط الحيل لإنقاذه من محبسه وإخراجه من مضايقه بتدابير مصيبة ودهاء فائق فتنبسط لذلك النفوس وتزول روعها، وتلك هى اللذة عند الظرفاء أصحاب الذوق الصحيح وليس الحال كذلك فى قصة ألف ليلة وليلة وما حاكاها من التصانيف فإنه لو وقع رجل فى مثل هذه الورطة فى كتبنا ونزلت به مثل هذه المحنة لكفى فى إنقاذه تسخير عفريت أو جن أو ساحر أو ساحرة أو قبعة أخفى تطير به إلى طبقات الجو الأعلى ونحو ذلك من التلفيقات الصبيانية والخيالات فلا يكون للحكايات طلاوة ولا مأخذ من القلوب ولا لذة فإن اللذة هى بمقدار ما تقرب الرواية من الصدق والإعجاب لا يكون إلا بالأمر الحقيقى وأظرف الأقوال ما قارن الصدق أو قيس به وحمل عليه ففى كتب الإفرنج يستفيد الإنسان فراسة وأدبًا وبداهة بما يقع فى نفسه من الانفعال راسخًا فيهاوإما قراءة حكاياتنا فلا تبقى فى النفس إلا تذكار أوهام تنطبع فى الأذهان والسبب فى ذلك أن الكتب الإفرنجية موضوعة للمزاح كانت أم للجد غاية مقصودة ولا نرى لأكثر حكاياتنا من غاية سوى التسلية كيفما اتفق وبأى وجه كان.

وقد أطرف الإفرنج فيما سلف من الزمان إلى كتب من قبيل العبث والخوارق لم تكسبهم إلا جهلاً وتضليلاً فلم يتلطف ذوقهم

حتى جاءَ كاتب مَجيد وناقد خبير اسمه سيرفانتس فوضع كتابًا جمع فيه ما أمكن جمعهُ من الترهات والأضاليل فأحسن سردها فى سياق قصة عزاها إلى رجل اسمهُ الدون كشوت كان مولعًا بقراءة القصص والخرافات والأعاجيب حتى امتلأ دماغهُ واختلط عقلهُ بسببها فأصبح يتصور ما يسمعهُ ويقرؤه موجودًا حقيقيًا ومن ذلك الحين استهجن الناس كتب الخرافة لعلمهم أنها تنقش فى النفس خيالات وأوهامًا فتضل عن الهدى وما يطرب منها إلا الولدان وأما الراشدون العقلاء فلا يجدون منها لذة، اللهم إلا إذا كانوا يبغون الشهوة المجردة التى يدعو إليها البطر والرعونة وتحركها الخلاعة بألفاظ غير محتشمة لا يليق النطق بها مثل وصف مايكون من التلاقى والعناق وغيره، وهذا النوع من الكتب قد أثمناه (كذا) ونهينا عنهُ. نعم إن الكتب الأوروبية لا تخلو من هذه الدعابة ولكنهم يتأدبون فى المقال فما يفحشون فلا تجد فى ألفاظهم ما تأباهُ الأذن ويعافه الذوق الصحيح وهم لا يزيدون فى تحديثهم عن الشىء المراد على التلميح يرون به غنى عن التصريح ولا حرج فى ذلك فإن الغرض المقصود على العموم من القصص المباسطة فى حديث النساء والأطراف بأخبارهن والمعول فى جميع الحكايات عليهن وبهن اللهو والترويح للنفوس ولكن يوجد بون عظيم بين قص الشىء للهو وبين التحريك إلى الشهوة والفساد كأن لا مزية غير ذلك وليس المراد التهذيب والتثقيف وتلطيف الروح والذوق والحث على الفضيلة من غير طريق الدين.

وقد تقدم لنا القول إن ليس الغرض من وضع القصص الحث على الفضيلة بل التشويق إليها، والكتب فى الأخلاق عندنا مستفيضة بين الأيدى وبعضها غاية فى الإبداع والإعجاز وبلاغة القول كالكتاب الذى وضعهُ الغزالى وكتاب الغرر للشيخ أبى إسحاق

المعروف بالوطواط وأمثالهما من الكتب التى على علو طبقها وجزالة موضعها لا يمكث الناظر فيها أن يملها وتبرح عن فكرة حكمها أو إشارتها الرقيقة سريعًا ووشيكًا، ولا تلبث إلا بمقدار ما يقرؤها فلا تصل إلى ذهنه حتى ينساها وهكذا نرى كتباً كثيرة تحض على التقوى والعبادة والعفة والصدق وذم الرذائل والندب إلى مكارم الأخلاق والفضائل نعجب بها ونستطرف بلاغتها فما يبقى فى نفوسنا شىء منها بعد تلاوتها وأما لو قرأنا كتابا لمؤلف من الإفرنج لرأيناه يدور كله على قول واحد يذهب فى بيانه المؤلف كل مذهب فما ينتهى القارئ منه إلا وقد رسخت الموعظة فى قلبه ولابست روحه واعتقد بما طالعه فيكون قد بلغ المؤلف غايته بالإقناع ووصل إلى ماتوخاه بأيمن طريق وعلى هذه الكيفية تستحكم الأخلاق الفاضلة فى النفوس.

ولا يعارض أحد قولنا أو يردنا بأن كتب الأخلاق عندنا مستوفية تشتمل على الفصول الحكمية ومقتضبات من كتب الأدب والشواهد الشعرية المستعارة من الكتب والدواوين، فقد أصبحت تلك الشواهد مبتذلة حتى أننا لنرى من الأشعار ما يناقض بعضها بعضًا وينافى، ويذم الشىء ويحمده بين الضدين كالكلام فى ذم الكرم ومدحه والاطناب فى البخل وعدمه والحض على السعى والنشاط وما يناقضه من الاتكال على القضاء والقدر، فأية حكمة تبقى فى نفس الرجل المستفيد وهو يرى ذم الشىء ومدحه فى آن واحد، إذ ذهب ظنه إلى استحسان شىء بمجرد ما قرأه، وذهب ذلك الاستحسان بقراءة ضده، فيفوت الغرض المقصود ويذهب كل ما سمعه واستوعبه مع ذهاب الريح وأما ما يكتبه المؤلف عند الإفرنج ويسوق الحديث عليه فيتبع ما يتوخاه من الغرض فإن أراد الحث على الصدق والسعى والاجتهاد أفاض فى الكلام بموضوعه وأيده

بالحجة وبين الواجب والنافع ببراهين ودلائل ترسخ فى نفس القارئ لا يمكن ذهابها منه إلا ببنية أقوى وأعظم ولذلك كانت الكتب عند الإفرنج مرشدة والإنسان لو قرأ شيئًا حبب إليه أحبه وتأسى به فإذا قرأ مدح الكرما (كذا) أراد أن يكون منهم ولو علم أن السعى هو الطريقة الوحيدة للغنى لسعى ولم يتكل على طالع سعده وعلم أن السعادة فى العمل بما وعى سمعه من الخبر الذى قام الدليل عليه ولا نخطئ إذا قلنا إن كتب الإفرنج يراد بها التهذيب حقيقة وأنها تكتب عن الحياة الإنسانية بما بها من نقائص وكمالات فهى أكثر ما تروى الوقائع الحقيقية لا الوهمية وتقرر عن أمور معاشية واجتماعية وما تقدم به الحياة من اجتماع واشتراك ومعاملة وعادة وتدبير، وبخلاف ذلك قصصنا فإنها لا تقوم إلا على أمور وهمية ضررها أقرب من نفعها وشرها أعم من خيرها إن كان بها خير.

وعلى الحقيقة فأية لذة فى سيرة لا حقيقية لها وأية براعة عقلية وفصل وأدب وحكمة من حديث فى السحر يجعل الأرض سماءً والسماء أرضاً والإنسان حيوانًا متقمصًا وبالعكس فهل ذلك يعدل الروايات التهذيبية التى يتخذها الإنسان إمامًا له فى السلوك وبها يعتبر ويسترشد وحاشا لله أن نبخس الناس أشياءهم أو نتتبع عثرة كتبتنا المجيدين الأفاضل، ونترصد هفوتهم ونحن من بحرهم قد اقتبسنا الأدب وعلى طريقهم سلكنا وإنما لهذا الجيل محامد ومزايا لم تكن لغيره من الأجيال التى لم يتسع لأهلها ما اتسع لنا من الحرية والأسباب والوسائل فإنهم لم يعرفوا الطباعة، ولا كانت المعارف موفورة لديهم وكانوا لشدة الحجر عليهم لا يخاطبون أهل زمانهم بغير الرمز والأمثال، فتلك أيام قد انقضت بما حملت واختلفت مظاهرها وذهبت بأبنائها الذواهب وغير الله تلك المعاهد حكمه، الله فى خلقه سبحانه مقدر الأجيال لا تغيره حال عن حال

وأقبل جيل يتسامى على الأجيال بالمعرفة والأدب والرقة ولطف الشمائل فانصرفت وجهة أهله إلى رقائق القصص ودقائق الآداب الظريفة المنزهة عن شوائب المباهتة والأهواء الخبيثة وهجنة القول وفساد الغاية وعيب السريرة فقدمنا بين أيدى نبهائه وأدبائه هذه القصة الموسمة بالجنون فى حب مانون مأخوذة عن أصل فرنسى مطبقة على مزاج اللغة العربية مقربة ما أمكن من الأفهام حتى كأنها أصيلة لا يستوحش منها المطالع اللطيف الذوق الخفيف الروح.

أسأل الله أن يوفقنى وجميع الأدباء، (كذا) إلى خدمة الأوطان بنشر كل كتاب جميل يفيد كمالاً وأدبًا وبطيب (كذا) نفوس القارئين والسامعين.

المصدر: ميخائيل جورج عورا، الجنون فى حب مانون، مطبعة الأهرام بالإسكندرية، ١٨٨٦.

وتجدر الإشارة إلى أهمية هذه المقدمة نظراً لأفكار المؤلف حول الرواية وتعتبر هذه المقدمة أطول المقدمات الروائية فى تلك الفترة.

ببليوجرافيا

الرواية العربية

فى الفترة من (١٨٥٩ ـ ١٩١٤)

تعتمد هذه الببليوجرافيا بشكل أساسى على المسح الفعلى الذى قام به الباحث بدار الكتب المصرية، وقد تم ترتيبها ترتيباً هجائياً إضافة إلى الاستفادة من ببليوجرافيات الرواية وبخاصة ـ عبد المحسن طه بدر ـ صبري حافظ ـ على شلش ـ حمدى السكوت)

الببليوجرافيا

إبراهيم رمزى: المعتمد بن عباد، ١٨٩٢.

إبراهيم فارس: غانية البادية، ١٩٠٣.

أحمد إبراهيم نور: شهداء الإخلاص١٩٠٢.

أحمد السيد: الوالدة الظالمة، ١٩٠٣

أحمد الصراف: ظبية البان، ١٨٩٠

أحمد حافظ عوض: الجزاء العادل، ١٩٠٣

: اليتيم (أ- حياة شاب مصرى ، ب ـ الحا والمآل)، ١٨٩٨.

أحمد سليم رفعت: الحسناء الوفية، ١٩٠٣.

: الشهامة العثمانية، ١٩٠٠.

أحمد شوقى: ورقة الآس،١٩٠٣.

: لادياس أو آخر الفراعنة، ١٨٩٨.

أحمد على لطفى: ذل الغرام، ١٩٠٠.

أحمد عوض حافظ: السنان الفيلسوف، ١٩٠٥.

: فسحة الأمل، ١٩٠٥

أحمد فخرى: شرف الاسم، ١٩٠٦.

أحمد فهمى: آيات العبر، ١٨٩٩.

: جناية أوروبا على نفسها والعالم، ١٩٠٦

أحمد نور: شهداء الإخلاص، ١٩٠٢.

أحمد سعيد بغدادى: غادة جبل أناصيا، ١٨٩٧.

إدوارد جدى: سمير العشاق، ١٨٩٦.

إسحق رمزى: ملتقى البحرين ومجمع الحبيبين، ١٨٩٩.

أسعد أبو صوان: تحفة الزمان فى أخبار الملك زادبخت بن شهرما ١٨٨٠.

إسكندر أبكاريوس: ريحانة الأفكار، ١٨٨٠

إسكندر سعد الدمنهورى: الشهامة والحب، ١٩٠١

إسكندر شلفون: معبد النيران، ١٩٠٨.

: صبر العذارى، ١٩١١.

إسكندر شاهين: البطل الخالد، ١٨٩٦.

إسماعيل شكرى: الخرافة الحسناء، ١٩٠٤.

إسماعيل عبد المنعم: الحب الطاهر، ١٩١١.

: على سفح الجبل، ١٩١١.

إلياس طنوس الحويك: زهر الربى، ١٩٠٣.

أليس بطرس البستانى: صائبة، ١٨٩١.

أمين أرسلان: أسرار القصور، ١٩٠٢.

أمين الخورى: ريحانة النفوس، ١٩٠١.

أمين الريحانى: المكارى والكاهن، ١٩٠٤.

أمين ناصر الدين: العاقبة الحسناء، ١٨٩٩.

: غادة مصر، ١٩١١.

السيد محمد الزعبلاوى: اليتيمان أو الانتقام بعد العشرين، ١٩٠٣.

أنطوان غوش: شهيد الغرام أو ظبية طنطا، ١٨٩٤.

: اليأس بعد الرجاء، ١٨٩٥.

: الانتصار أو عامان لليأس بعد الرجاء، ١٨٩٧.

برسوم الألفى: سلطان الهوى، ١٩٠٠.

توفيق الرافعى: مصرع الظالمين، ١٩١٠.

: ضحية الواجب، ١٩١١.

توفيق مفرج: غادة برلين، ١٩٠٦.

جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، ١٩١٢..

جورجى زيدان: أحمد بن طولون، ١٩٠٨ .

: الأمين والمأمون، ١٩٠٧.

: الانقلاب العثمانى، ١٩١١.

: الحجاج بن يوسف الثقفى، ١٩٠١ .

: السابع عشر من رمضان (١٧رمضان)، ١٨٨٩ .

: المملوك الشارد، ١٨٩١ .

: أسير المتمهدى، ١٨٩٢ .

: استبداد المماليك، ١٨٩٣ .

: جهاد المحبين، ١٨٩٣ .

: أرمانوسة المصرية، ١٨٩٥ .

: فتاة غسان، ١٨٩٧ .

: عذراء قريش، ١٨٩٨ .

: فتح الأندلس أو طارق بن زياد، ١٩٠٣.

: العباسة أخت الرشيد، ١٩٠٦.

: شارل وعبد الرحمن، ١٩٠٤.

: عبد الرحمن الناصر، ١٩١٠.

: عروس فرغانة، ١٩٠٨.

: غادة كربلاء، ١٩٠١.

: فتاة القيروان، ١٩١٢.

جرمانوس معقد: حسناء بيروت، ١٨٩٨.

حافظ إبراهيم: ليالى سطيح، ١٩٠٦.

حبيب حنا: شمس الضحى، ١٨٩٥.

حبيب فارس: أمس، ١٨٩٠ .

حسن توفيق: محاسن العصر، ١٩٠٩.

حسن حسنى الطويرانى: مدهشات القدر، ١٩٠٠.

حسن رشدى: حسان العربى، ١٩٠٠.

حسن عفيفى: الفتى الطائش، ١٩٠٣.

حليم خورى: رواية الثبات فى الحب، ١٩١٣.

حنا لطف الله نقاش: عواقب الغرور، ١٨٩٤.

خليل أفندى الخورى: ويّ إذًا لست بإفرنجى، ١٨٦٠ .

خديجة بيرم: أليس، ١٩٠٣.

خليل حصلب: إسكندر ذو القرنين، ١٨٩٦ .

خليل خياط: هانيبال الفينيقى، ١٩٠٠.

خليل زينية: ناجية، ١٨٨٤.

خليل سعد: الشركسية الحسناء، ١٩٠٨.

خليل فهمى: القصاص العادل، ١٩٠٣.

خليل كامل: مظالم الآباء، ١٨٩٧.

ديمترى نقولا: سر طبيب، ١٨٩٨.

راغب دميان: عجائب الحدثان، ١٨٩٨.

رجب أبو دبوس: أسرار الآستانة، ١٩٠٩.

رفاعة الطهطاوى: تلخيص الإبريز فى تلخيص باريز، ١٨٣٤ .

رفيق رزق سلوم: أمراض العصر الجديد، ١٩٠٩.

رمزى تادرس: الدنيا والآخرة، ١٩١١.

زكريا الخورى الطرابلسى: الخرساء، ١٩٠٨.

زكريا غنيم: معترك الحياة أو الوارث المغرور، ١٩٠٠.

زكى واصف: زفرات الحب، ١٩١٢.

زينب فواز: حسن العواقب أو غادة الزهراء، ١٨٩٩.

: الملك كورش، أو ملك الفرس ١٩٠٥.

س مسيحة: وفاء الزوجين، ١٩٠٩.

سعادة مورلى: الانتقام الهائل أو أسرار الأستاذة، ١٩٠٩.

: الموت والألم والعرض، ١٩٠٩.

: فتاة أرضروم، ١٩٠٩.

: فتاة البسفور، ١٩١١.

: فتاة نابلس، ١٩١١.

: لصوص دمشق وسرور أغا، ١٩٠٨.

: مهارة سرور أو بوليس دمشق السرى بمصر، ١٩٠٨.

سعد الدمنهورى: أسرار الطبيعة، ١٨٩٧.

سعيد البستانى: ذات الخدر، ١٨٨٤ .

: سمير الأمير، ١٨٩٢ .

سليم الأسود: هرميكس المصرية، ١٨٩٦.

سليم بطرس البستانى: الهيام فى جنان الشام، ١٨٧٠ .

: زنوبيا، ١٨٧١ .

: أسماء، ١٨٧٣ .

: الهيام فى فتوح الشام، ١٨٧٤

: بنت العصر، ١٨٧٥ .

: فاتنة، ١٨٧٧ .

: سلمى، ١٨٧٨ .

سليم سركيس: القلوب المتحدة فى الولايات المتحدة، ١٩٠٥ .

: سر مملكة، ١٨٩٧.

: قصة جوزيفين، ١٩٠١.

سليم شاكر نهرا: أوجينى، ١٩٠٠.

: التوءمان اليتيمان، ١٨٩٥.

سليم يوسف عطا الله: غرائب الزمان، ١٨٨٦.

شاكر أباظة: حسن المصير، ١٨٩٧.

شاكر شقير: الزوجة المضطهدة، ١٩٠٥.

: غرائب الاتفاق، ١٩٠٥ .

: فريد وسعيد، ١٩٠٥ .

: هند الغسانية، ١٨٨٧ بنت الحان ١٨٩٦ .

شكرى الخورى: يا حسرتى عليك يا زعيتر، ١٩١١.

شكرى العسلى: فجائع البائسين، ١٩٠٧.

صالح إسماعيل جودت: متاعب الهوى، ١٩٠٥ .

صالح حمدى حماد: ابنتى سنية، ١٩١١.

: بين عاشقين، ١٩١٢.

: فى سبيل الحياة، ١٩٠٦.

: الأميرة يراعة، ١٩١٠.

نخلة صالح: قصة فؤاد ورفقته محبوبته، ١٨٨٧ .

صمويل ينى: استراتونكى، ١٨٩٢ .

طنطاوى الجوهرى: أين الإنسان، ١٩١٢.

عائشة التيمورية: نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال، ١٨٨٨.

عبد الحليم دولار: دنشواى، ١٩٠٦.

عبد الحميد البوقرقاصى: القصاص حياة، ١٩٠٥ .

: حكم الهوى، ١٩٠٤.

عبد الرؤوف إبراهيم: الغرام والسياسة أو نابليون الأول، ١٩٠٩.

عبد الرحمن إسماعيل: غادة الأندلس، ١٩٠١.

عبد الرحمن جميعى: فتاة حلوان، ١٩٠٢.

عبد العزيز صبرى: ما قدر كان، ١٩٠٤.

عبد الفتاح البدن: غرائب الاتفاق فى تهذيب الأخلاق، ١٩٠٠.

عبد القادر حمزة: عظمة التاريخ، ١٩٠٥.

عبد القادر مراد: الغادة المصرية، ١٨٩٩.

عبد الله الطاهر: الغادة الأوروبية فى الشرق، ١٨٩٧.

عبد المسيح الأنطاكى: الحب الصادق، ١٩٠٨.

: اليهودية العجيبة أو فتاة إسرائيل، ١٩٠٢.

: شهيد الجلجلة، ١٩٠٤.

عبده ميخائيل بدران: انتقام النساء، ١٩٠٢.

: غادة الترنسفال أو الطبيب الخائن، ١٩٠٥ .

: غادة لبنان، ١٨٨٩.

عزيز الزند: إدوارد وميليا، ١٨٨٦ .

عزيز فهمى: غادة فنيس، ١٩٠٣.

عطية شمس: الروايات الشمسية، ١٩١٢.

عفيفة أظن: ليتوليفى روسو، صدق الوداد، ١٨٩٥.

عفيفة كرم: بديعة وفؤاد، ١٩٠٦.

: غادة عمشيت، ١٩١٠.

عقيل أبو الشعر: الفتاة الأرمينية فى قصر يلدز، ١٩١٢.

على مبارك: علم الدين، ١٨٨٢ .

عوض واصف: إسكندر ودراجا، ١٩٠٣.

: عذراء اليابان، ١٩٠٦.

غزالة الحلبى: أنا وابن العصر، ١٩٠٧.

فخر سليم تجار: غادة المصيف، ١٩٠٨.

فرح أنطون: أورشليم الجديدة أو فتح العرب بيت المقدس، ١٩٠٤.

فرح أنطون: الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث، ١٩٠٣.

: الوحش الوحش، أو سياحة أو أرز لبنان، ١٩٠٣.

فرنسيس المراش: غابة الحق، ١٨٦٥ .

: بدور، دار الصدف فى غرائب الصدف، ١٨٧٢.

فريدة يوسف عطية: بهجة المخدرات فى فوائد علم النبات، ١٨٩٣ .

: بين عرشين، ١٩١٢.

فيليب داود فرحات: شهيدة شهر العسل، ١٩١٢.

فيليمون الكاتب: آدم وحواء، ١٩٠٣.

قيصر معلوف: الغادة السورية فى الديار الأمريكية، ١٩٠٢.

كامل فرج: الشريف المنتحر، ١٩١١.

كامل فهمى: السلطان العادل مع ولى عهده، ١٩٠٥.

لبيبة ميخائيل صوايا: حسناء سالونيك، ١٩٠٩.

لبيبة هاشم: حسناء الحب، ١٨٩٨.

: قلب الرجل، ١٩٠٤.

محمد إبراهيم المويلحى: حديث عيسى بن هشام، ١٩٠٧.

محمد أحمد الدمياطى: ثمرات الأفكار، ١٨٩٢.

محمد بن على: الأثر الخالد، ١٩٠٨.

محمد التيمى: الدر النظيم (حديث ليلى)، ١٨٨٨.

محمد الرزقى: الساحرة التونيسية، ١٩١٠.

محمد المشيرقى: خاتمة عقد بنى سراج، ١٩٠٩.

محمد الهوارى: الطبيب المصرى، ١٩٠٥ .

محمد حافظ: عدل القضاء، ١٩١١.

محمد حسين هيكل: زينب، ١٩١٢ .

محمد حسين: الفتاة الشرقية، ١٨٩٨.

محمد حلمى زين الدين: مضار الزار، ١٩٠٣.

محمد صادق العنتبلى: فتاة المنيا، ١٩٠٥ .

محمد عبد الحى: الغزال الشارد وأمير اللصوص، ١٩٠٧.

محمد عبد العزيز الصدر: الجبن والجبناء، ١٩١٣.

محمد عبد الفتاح المصرى: السبك واللهج، ١٨٧٦.

: نجاح السيد غندور وخيابة الأسطى طرطور، والصنعة حكمت، ١٨٧٨(*).

محمد عبد القادر العبادى: قاتل مصر، ١٨٩٧.

محمد عزة دروزة: وفود النعمان على كسرى أنوشروان، ١٩١٢.

محمد كاظم ميلانى: السبب اليقين، ١٩٠٢.

محمد كمال حلمى: الحياة شقاء، ١٩٠٦.

: جثتان فى الصحراء، ١٩٠٠.

محمد لطفى جمعة: فى وادى الهموم، ١٩٠٥.

: ليالى الروح الحائر، ١٩١٢.

محمد محمد: الأبرياء، ١٩٠٤.

محمد مختار نجا: الخادم والمخدوم، ١٩١٠.

محمد مسعود: زهرة الشاى، ١٩٠٣.

: غادة الأهرام، ١٩٠٥.

محمد منجى خير الله: مجنون ليلى، ١٩٠٤.

محمود الجردانى: غرام الأحبة فى صدق المحبة، ١٨٩٩.

محمود جعفر إسماعيل: شهداء الوفاء، ١٩١٠.

: فتاة النعمان بن المنذر، ١٩١٠.

(*) أرد عبد المحسن طه بدر عنوان هذه الرواية كالتالى: "نجاح السيد غندور وخيانة الأسطى كركور". وبناء على النص الأصلى للرواية فقد تبين خطأ هذا العنوان.

محمود حسيب: القائمقام نسيب بك، ١٩٠٠.

: خفايا مصر، ١٩٠١.

محمود خيرت: الفتاة الريفية، ١٩٠٥ .

محمود طاهر حقى: الفضيلة، ١٩٠٤.

: عذراء دنشواى، ١٩٠٦.

مرقس فهمى: المرأة فى الشرق، ١٨٩٤.

مصطفى صبرى: غانية الجزائر، ١٩٠٥.

مصطفى محمد إبراهيم: شهداء الآباء، ١٩٠٥.

منصور رفعت: الأخ الغادر، ١٩٠٣.

مونار حنا صاورة: زنبقة القرية، ١٩٠٥.

ميخائيل الصقال: العبر، ١٩١١.

: لطائف السمر فى سكان الزهرة والقمر، ١٩٠٧.

ميخائيل جورج عورا: منتهى العجب فى أخبار أكلة الذهب، ١٨٨٥

: الجنون فى حب مانون، ١٨٨٧.

ميخائيل زريطانى: من الملوم؟، ١٩٠٦.

ميخائيل فرح: المهندس المصرى، ١٨٩٧.

ناشد عبد الملك قلدس: كشف القناع عن غرائب الخداع، ١٩٠٠.

ناصيف نيوقولاس: الانتقام بعد سبع سنوات، ١٩٠٧.

نامق زكريا: السائح الأزهرى، ١٩٠٢.

نجيب إبراهيم الحدود: ملكة النور، ١٩٠٢.

نجيب جاويش: مغاور الجن، ١٩٠٣.

نجيب سليمان الحداد: الرجاء بعد اليأس، ١٩٠٤.

: السيد، ١٩٠٤.

: حلم الملوك سنا أو عدل قيصر، ١٩٠٤.

: صدق الوداد، ١٩٠٩.

: عمرو بن عدى أو حفظ العهود، ١٩٠٣.

نجيب غرغور: غرائب التدوين، ١٨٨٢ .هيلانة ١٨٨٥ .

نجيب كنعان: معاناة الغرام، ١٨٩٤.

نسيب المشعلانى: يا قلبى مالك والهوى، ١٩٠٢.

نعمان عبده القسطلى: الفتاة الأمينة وأمها، ١٨٨٠ .

: أنيس وأنيسة، ١٨٨١ .

: مرشد وفتنة،١٨٨١.

نعوم فتح الله الساحر: لطيف وخوشوبا، ١٨٩١ .

نيقولا الحداد: أبو مسلم الخرسانى، ١٩٠٥.

: أسرار مصر، ١٩٠٦ .

: أسيرة الحب، ١٩٠٧.

: الحقيبة الزرقاء، ١٩٠٦.

: الصديق المجهول،١٩٠٤.

: عهد الجواسيس، ١٩١١.

: كله نصيب، ١٩٠٣.

نيقولا باسبور: الجهاد فى نيل المراد، ١٩٠٩.

نيقولا بسترس: فؤاد، ١٨٨٧ .

نيقولا رزق الله: الجنون فنون، ١٩١٠.

: حورية، ١٩١٠.

: دار العجائب، ١٩١٠.

: فكرية، ١٩١٠.

: مناجاة الأرواح، ١٩١٠.

نيقولا ميخائيل عطية: شهداء البورصة، ١٩٠١.

نيقولا سابا: اللآلئ الماسونية، ١٩٠٦.

وهبة إبراهيم منصور: الفلاح المجتهد، ١٨٩٧.

: النصر المبين، ١٨٩٧.

ويليام كاتسفليس: شقاء التاج، ١٩١٢.

: أمير لبنان، ١٩٠٧.

: الفتاة اليابانية، فتاة مصر، ١٩٠٥ .

: فتاة الفيوم، ١٩٠٧.

يعقوب غريب: الأمير جوزيف ١٨٨٠.

يوسف جرجى: عواقب الأمور، ١٨٨٨.

يوسف زيدان: انتصار المحبين، ١٨٩٥ .

يوسف شديد أبو اللمع: فتاة الغاب، ١٩٠٥ .

يوسف علوان: أرج الوطنية فى حياة الطوبارية، ١٩١٠.

يوسف هندى: قناة السويس، ١٩٠٣.

يوسف وردة: فتك الهيام بشهداء الغرام، ١٨٩٧ .

المحتويات

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

WWW. egyptianbook. org. eg

E - mail : info @egyptianbook.org. eg

تعتبر الرواية فى عصرنا إحدى أهم الوسائل التى يمكن من خلالها (قراءة) مجتمع ما، إنها تقرأ المجتمع بتفاصيله وهمومه تقرأ حياة الناس اليومية وأحلامهم.

والراصد لفن الرواية يجد نهوضًا وثراء متنوعًا فى الرؤى والأشكال فى مصر والوطن العربى والعالم.

وقد دفعنا هذا إلى الاجتهاد النقدى والعلمى إلى إصدار كتاب دورى متخصص فى فن الرواية.

وحسب علمنا لا يوجد إصدار متخصص فى الرواية فى أى بلد عربى؛ لذلك لم يكن غريبًا على مصر وقد حقق لها نجيب محفوظ جائزة نوبل، وبالتالى عالمية وإنسانية الرواية المصرية أن تتبنى هيئة الكتاب المصرية الناشر الأول فى مؤسسة الدولة إصدار هذا الكتاب الحافل بقضايا وآفاق الرواية كدليل على دور مصر الثقافى والحضارى المحورى فى قلب أمتها ومنطقة الشرق الأوسط.

الغلاف للفنان أحمد الجنايني

ISBN# 9789774202305



الهيئة المصرية العامة للكتاب
السعر ١٦ جنيهًا